bibl. Halle
1936.
v. H. v. Boehlberg

Das Jagdstück in der nordischen Kunst von der Gotik bis zum Rokoko.

Versuch einer phänomenologischen Strukturanalyse.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
einer Hohen Philosophischen Fakultät der
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

vorgelegt von

Otto Heinrich von Bockelberg

aus Weißenfels an der Saale

Carl Nieft, Buchdruckerei und Verlag, Bleicherode am Harz

1936.

Tag der mündlichen Prüfung: 12. Februar 1936.

1. Berichterstatter: Prof. Dr. Gerstenberg
2. Berichterstatter: Prof. Dr. Koch

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Das Jagdstück in der nordischen Kunst von der Gotik bis zum Rokoko.

Versuch einer phänomenologischen Strukturanalyse.

Kein wissenschaftlicher Kopf kann je erschöpfen, und kein Fortschritt der Wissenschaft kann erreichen, was der Künstler über den Inhalt des Lebens zu sagen hat. Die Kunst ist das Organ des Lebensverständnisses.

Dilthey
Ges. Schriften, V, 274.

Meiner lieben Frau!

Uebersicht

Seite

A. Einleitung . . . . . 7— 8

B. Stoff . . . . . 8— 67

I. Die Grundfaktoren . . . . . 9— 58

1. Das Jagdsubjekt . . . . . 9— 21

a) Jagdsoziologie . . . . . 21— 26

b) Erotik . . . . . 26— 27

c) Publikum . . . . . 27— 30

2. Das Jagdmittel . . . . . 30— 39

a) Waffe . . . . . 30— 31

b) Pferd . . . . . 31— 33

c) Hund . . . . . 33— 38

d) Beizvogel . . . . . 38— 39

e) Treiber 39

3. Das Jagdobjekt . . . . . 39— 42

4. Der Jagdraum . . . . . 42— 55

5. Die Jagdzeit . . . . . 56— 58

II. Die Jagdarten . . . . . 59— 63

III. Das geschichtliche Jagdbild 63

IV. Das exotische Jagdbild . . . . . 63— 64

V. Der Jagdunfall . . . . . 64— 66

VI. Heilige, Legende und Sage im Jagdbild . . . . 66— 67

C. Gestaltung . . . . . 67—184

A. Die sinnhafte Gestaltung . . . . . 67— 86

I. Einheit und Mehrheit des Jagdvorgangs . . . 67— 69

II. Der Jagdvorgang als Neben- und Begleitszene . . 69— 71

III. Die Akzentverteilung im Jagdbild . . . . . 71— 77

IV. Typenbildung . . . . . 77— 78

a) Durchlaufende Typen . . . . . 78— 80

b) Stilgebundene Typen . . . . . 80— 81

V. Das Jagdbildnis . . . . . 81— 86

1. Das Bildnis des Jagdsubjekts . . . . . 81— 84

Seite

2. Das Bildnis des Jagdhundes . . . . . 84— 85
3. Das Bildnis des Jagdobjekts 85
4. Das Bildnis des Jagdraums . . . . . 85— 86

B. Die formale Gestaltung . . . . . 86—184

I. Die Bewegung . . . . . 86—127
a) Die Bewegungsfigur . . . . . 86—105
b) Die Gesamtheit der Bewegung . . . . . 105—112
c) Die Unterstützung der Bewegung . . . . . 112—127

II. Die Gruppe . . . . . 127—157
a) Die Pirschgruppe . . . . . 127—133
b) Die Verfolgungsgruppe . . . . . 133—141
c) Die Kampf- bezw. Erlegungsgruppe . . . . 141—157

III. Das Bildganze . . . . . 157—180
a) Die Gruppe und der Bildrahmen . . . . . 157—167
b) Die Gruppe in der Bildfläche . . . . . 167—173
c) Die Gruppe im Bildraum . . . . . 173—180

IV. Übersicht über den formalen Aufbau der Gruppe 180—184

Die eingeklammerten Zahlen im Text beziehen sich auf die Nummern des Verzeichnisses der Lichtbilder.

A. Einleitung

Im Folgenden soll versucht werden, die malerische Darstellung der Jagd des Menschen auf Wild, das Jagdstück, unter bestimmten stofflichen und formalen Gesichtspunkten zu untersuchen. Wir wollen hierbei rein phänomenologisch verfahren, also grundsätzlich ohne Rücksicht auf kausale Entwicklungsverknüpfungen persönlicher oder überpersönlicher Art, Einordnung in Stilzusammenhänge und Künstlerpersönlichkeit, lediglich an Hand unseres Materials zu ermitteln suchen, welches die wesentlichen Faktoren im stofflichen und formalen Aufbau des Jagdbildes im Rahmen der historischen Stile von der Gotik bis zum Rokoko sind. Unsere Untersuchung umfaßt die Zeit von rund 1350 bis rund 1750, nach Dilthey die Epoche der großen Phantasiekunst (M. Dvořák a. a. O. S. 111). Das Thema des Jagdstücks ist bereits der vorgeschichtlichen Kunst bekannt gewesen. Diese ungemein packenden realistischen Darstellungen auf den Höhlenwänden Nordspaniens und Südfrankreichs sind indeß vermutlich religiös bedingt, Mittel des Jagdzaubers (L. Curtius, Antike Kunst Bd. 1 im Handbuch d. Kunstw. S. 17). Eine religiöse Verknüpfung dürfte vielleicht auch in manchen Jagddarstellungen der klassischen Antike vorhanden sein, zu denken ist hier z. B. an die Beliebtheit der Jagddarstellungen auf Sarkophagen (Friedr. Matz-F. von Duhn Antike Bildwerke in Rom 2. Bd. Sarkophagreliefs, Nr. 2948—3004 S. 277—296, R. van Marle Iconographie Seite 201 Löwenjagd am Alexandersarkophag in Sidon). Weiter im Mittelalter befindet sich in San Zeno in Verona eine Darstellung Theoderichs der als wilder Jäger nackt zur Hölle auf der Jagd reitet. Solche transzendenten Hintergründe sind indeß, abgesehen von den Darstellungen mancher Heiligen und Legenden, auf die wir noch ausführlich später zu sprechen kommen, unserem Thema fremd. Das von uns behandelte Jagdstück ist ausgesprochen weltliche Kunst. Es ist aus zwei kunstgeschichtlichen Bedingungen erwachsen, unter deren Einfluß es für die ganze Zeit geblieben ist. Diese sind ein mehr oder minder ausgesprochen realistischer Naturalismus und die Person des Bestellers. Dvořák a. a. O. Seite 114 ff., 119 betont, daß etwa um die Mitte des 14. Jhs. eine auffallende Wendung zum Naturalismus eingetreten ist. Hiermit stimmt überein, daß von diesem Zeitpunkt ab, soweit wir haben feststellen können, das selbständige Jagdstück auftaucht. Der Naturalismus des Jagdstücks ist insofern also zeitstilbedingt. Er hat sich nun in den folgenden historischen Stilen nicht nur ge-

halten, sondern auch gesteigert. Die Ursache hierfür dürfte in der Person des Bestellers zu suchen sein. Man kann wohl feststellen, daß in allen von uns behandelten Stilen die Hauptanregung zum Jagdstück für den Künstler vom Besteller ausgegangen ist, angefangen mit den Miniaturen des Livre de la chasse des Grafen Gaston Phébus und den tres riches heures des Herzogs von Berry über Burgkmairs Holzschnitte zum Theuerdank und Weißkunig, Cranach, Rubens, bis Ridinger und Oudry. Fast alle hier vorkommenden Künstler hatten enge Beziehungen zu Fürstenhöfen. Worringer a. a. O. Seite 88 führt aus der Scheurlschen Widmungsepistel über Cranach an: „So oft die Fürsten Dich mit auf die Jagd nehmen, führst Du eine Tafel mit Dir, auf der Du während der Jagd Zeichnungen ausführst, indem Du entweder darstellst, wie Friedrich einen Hirsch erbeutet oder Johann einem Eber nachsetzt, und an diesen Zeichnungen finden die Fürsten ebenso großes Gefallen wie an der Jagd selbst". Zur Befriedigung der Wünsche dieser Besteller mußte der Künstler Wild, Revier und Jagdtechnik nicht nur selbst gut kennen, sondern auch möglichst genau wiedergeben. Insofern bestehen also enge Zusammenhänge zwischen der künstlerischen Ausdrucksform des Naturalismus und der Person des Bestellers.

Das Jagdstück scheint nun vorwiegend Gegenstand der nordischen Kunst, der Deutschen, Engländer, Nordfranzosen und Niederländer gewesen zu sein. Jedenfalls haben wir bei den Künstlern dieser Völker reiches Material gefunden und beschränken uns darauf. Der Grund hierfür ist vielleicht in der allgemein in der nordischen Kunst vorhandenen größeren Neigung zur „Wiedergabe der individuellen Wirklichkeit" (Dvořák a. a. O. Seite 132, 133), zu einer erlebnisnäheren Gestaltung (Gerstenberg Ideen zu einer Kunstgeographie Europas Seite 13) zu suchen.

B. Stoff

Wie die folgende Untersuchung zeigen wird, ist die Gestaltung des Jagdstücks in besonderem Maße abhängig von dem ihr zugrunde liegenden Stoff. Wir meinen, daß die Formung dieses Stoffes erst aus der Kenntnis seines Tatbestandes recht verständlich wird. Gerade für unser Thema trifft die Äußerung des Abbé Dubos (Réflexions a. a. O. Band 1 Seite 90, 91) zu: „Les trois quarts des Spectateurs qui sont d'ailleurs très-capables de rendre justice à l'ouvrage, ne sont point assez lettrés pour deviner le sujet du tableau. Il est quelquefois pour eux une belle personne qui plaît, mais qui parle une langue

qu'ils n'entendent point: on s'ennuye bientôt de la regarder, parce que la durée des plaisirs, où l'esprit ne prend point de part, est bien courte". In der kunstgeschichtlichen Literatur ist unseres Wissens das Jagdstück bisher nach der stofflichen Seite hin noch nicht behandelt worden. Soweit darin Jagdliches hier und da gestreift wird, zeigt sich eine erstaunlich betrübende Unkenntnis. So behauptet U. Christoffel (Deutsche Kunst als Form und Ausdruck Seite 125) von dem Elch, der in Dürers Stich Adam und Eva von 1504 (Abb. KdK S. 127) im Hintergrunde zwischen dem hohen Holz durchwechselt, es sei ein Hirsch, der unbeweglich wie im Schlafe befangen zwischen den Bäumen ruhe. Den Fasan in Lucas Cranachs Stich der Buße des Chrysostomus (abgeb. bei Christoffel a. a. O. Taf. IV) hält er für ein Rebhuhn (a. a. O. Seite 61). Karl Schwarz bezeichnet in seinem Augustin Hirschvogel Seite 217 die beiden Stiche R. 15 und E 15, in denen dargestellt ist, wie der abgesessene Jäger den auf dem geschlagenen Federwild sitzenden Beizvogel an sich lockt, als Auerhahnjagd. Der Katalog der Gemälde im Residenz Museum und in Schloß Nymphenburg bei München sagt unter Nr. 371 von dem Vorstehhund Tendresse in Joseph Stephans Porträt dieses Jagdhundes (286), er eile in vollem Lauf einem Rebhuhn nach, während er in Wahrheit vor dem zum Abstreichen aufstehenden Rebhahn down macht. Ein etwas ausführliches Eingehen auf den Stoff erscheint uns daher gerechtfertigt zu sein.

B. I. Die Grundfaktoren

Die Gesichtspunkte, unter denen wir das Jagdbild analysieren wollen, ergeben sich aus einer verallgemeinernden begrifflichen Zerlegung seines Sinngehaltes. Die so gewonnenen stofflichen Elemente nennen wir Grundfaktoren. Wir unterscheiden da:

1. das Jagdsubjekt, den Jäger,
2. das Jagdmittel, die toten und lebenden Werkzeuge, deren sich der Jäger zur Erlegung des Wildes bedient, als die Jagdwaffen, Fallen, Netze, Tücher, Hunde, Pferde, Beizvögel und auch das menschliche Jagdpersonal,
3. das Jagdobjekt, das Wild,
4. den Jagdraum, das Revier, den Aufenthaltsort des Wildes, sei es die freie Wildbahn, sei es der künstlich begrenzte Raum: das eingestellte Jagen, den Tiergarten, den Zwinger,
5. die Jagdzeit, die Tages-, Nacht- und Jahreszeit.

B. I. 1. Das Jagdsubjekt

Wir betrachten nunmehr zuerst das Jagdsubjekt, den Jäger. Die mit der Ausübung der Jagd verbundenen körperlichen und geistigen Anstrengungen erfordern eine entsprechende

körperliche und geistige Leistungsfähigkeit des Jägers. Der kurfürstlich sächsische und königlich polnische Förster und Oberpikör H. W. Döbel zählt in seinen „Neueröffneten Jägerpraktika oder der wohlgeübte und erfahrne Jäger" 3. Aufl. 1783 III 115 — 118 nicht weniger als 26 Requisita auf, „so zu einem vollkommenen und tüchtigen Weidmanne erfordert werden". Er schließt damit: „In Summa und überhaupt gehöret zu einem vollkommenen und tüchtigen Weidmanne ein wohlverständiges und scharfsinniges Naturell, und eine geschickte Leibes-Constitution... Man überlege nur, daß der Weidmann mit so vielen wilden Thieren, auch stiebend- und fliegenden Vögeln zu thun hat, und solche nicht, wie das zahme Vieh, in Ställen eingesperret stehen, sondern sie müssen durch scharffes Nachsinnen und Verschlagenheit gefangen und berücket werden". Entsprechend finden wir als Jäger nur kräftige Personen, auch bisweilen Jägerinnen, nicht aber durch Alter, Gebrechlichkeit oder Jugendlichkeit behinderte Menschen dargestellt.

König Johann in der Londoner Miniatur aus dem Anfang des 14. JHs (1) hat eine große schlanke Gestalt. Seine Körperhaltung ist ruhig und lediglich sachlich durch das Reiten bedingt, wie sich besonders deutlich durch die herausgedrückte Wade und die im Steigbügel nach unten gekrümmten Zehen zeigt. Sein Gesicht ist unbewegt, der Mund geschlossen, sein Blick an der Jagd uninteressiert auf den Beschauer gerichtet. An seiner Gestik fällt die sachlich nicht bedingte Geste des linken Armes und der linken Hand auf. Der linke Arm ist im Ellbogen fast rechtwinklig geknickt, die linke Hand im rechten Winkel abgebogen und wagerecht nach oben geöffnet in Höhe des Kinnes. Diese Geste, die wohl Lebensfreude ausdrückt und zugleich zum Anfeuern der Hunde dient, treffen wir sehr ähnlich wieder in der Renaissance in den beiden Stichen der Hasenjagd von Augustin Hirschvogel (abgeb. bei Schwarz a. a. O. R 8, E 8).

In den Miniaturen mit der Darstellung Esaus als Jäger in Donaueschingen, Fulda und München (2, 3, 4,) die etwa um die Mitte des 14. Jhs. anzusetzen sind, ist Esau ebenfalls groß und schlank mit ruhigem Gesichtsausdruck gebildet. Bei den Bildern in Donaueschingen und Fulda (2, 3,) ist das Zielen durch die Augenstellung betont, indem die Pupillen nach rechts in die Augenwinkel auf den Hirsch geschoben sind. Der Kopf ist hier auch etwas zur Seite und nach rechts gedreht. Die Gestik ist bei allen drei Bildern rein sachlich durch die Handhabung des Bogens bedingt. In der Donaueschinger Miniatur (2) wird die Zielbewegung noch durch die Körperhaltung Esaus unterstrichen, der sich in Richtung des Schusses vorbeugt.

Auch der „Bon Roi Alexandre" in der Berliner Flämischen Handschrift aus dem Anfang des 14. Jhs. (5, 6, 7,) zeigt eine ruhige, rein sachliche Haltung. Straff im Sattel sitzend, die

Lanze eingelegt, reitet er in gewaltigen Galoppsprüngen gegen Elefanten, Drachen und Schlangen, ein Ritter ohne Furcht und Tadel, wie zu Hause im Turnier an.

Auf dem Innsbrucker Wandgemälde aus der Burg Lichtenberg um 1400 (8) reiten große, schlanke Damen und Herren in ruhiger Körperhaltung hinter dem flüchtigen Hirsch. Ihr Gesichtsausdruck ist ohne jegliche Erregung. Nur der erste Reiter hinter dem Hirsch, der auch mit der Armbrust auf ihn angelegt hat, wendet seine Aufmerksamkeit dem verfolgten Wild zu.

Die vermutlich um 1400 entstandenen Miniaturen der Pariser Handschrift des Livre de la chasse, Nr. 616 der Nationalbibliothek in Paris, zeigen als Jäger und Jagdbedienstete nur Männer, von denen die Herren größer und schlanker, die Jagdgehilfen kleiner und untersetzter gegeben sind. Ihre Mimik ist ruhig. Selten findet sich ein leicht geöffneter Mund wie z. B. bei dem Reiter in Tafel 60 oben links. Gern dargestellt werden die aufgeblasenen Backen eines Jagdhornbläsers, wie z. B. in Tafel 51 und 53, ein im Barock z. B. bei Rubens beliebtes Motiv. Die Gestik ist rein sachlich durch den Umgang mit der Waffe und die Weisung auf das verfolgte Wild bedingt. In Tafel 59 deutet der Reiter oben links mit ausgestreckter Hand und zielt der Reiter vor ihm mit dem blanken Schwert auf den gehetzten Wolf, während der Jagdknecht unten mit dem rechten Arm weit zum Wurf mit dem Jagdspieß ausholt. In Tafel 85 durchsticht der Jagdknecht unten den Keiler so kräftig mit dem Jagdspieß, daß die Spitze auf der andern Seite hinausdringt. Bemerkenswert ist das Laufen der Jäger dargestellt, so z. B. in Tafel 49 und 50. Der Oberkörper ist etwas vorgeneigt, das vorgesetzte Bein ist im Kniegelenk nicht gebogen, der Fuß an ihm im rechten Winkel mit dem Hacken zutiefst gehalten, das hintere Bein im Knie leicht gebogen und auf die Zehen mit erhobener Sohle und Hacken gestellt. Beide Beine sind weit gespreizt. So entsteht der Eindruck eines marschierenden Ausschreitens. Pferde, Hunde und Wild sind gleichförmig in weit ausgreifendem Sprung auf den stark nach rückwärts gestellten Hinterbeinen sich haltend dargestellt. In den Berliner französischen Miniaturen des Livre du Roi Modus et de la Reine Ratio aus der ersten Hälfte des 15. Jhs. (12—18) kommen als Jäger nur Männer vor von großer, schlanker Gestalt, ruhigem Gesichtsausdruck und sehr zurückhaltender rein sachlicher Gestik. Selbst der Anblick des gehetzten Hirsches (16, 17) veranlaßt die Herren zu Pferde nicht zu einer auch nur weisenden Armbewegung.

An der Berliner Hirschjagd des Hausbuchmeisters (38) nehmen jüngere Herren und Damen zu Pferde teil, die Damen im Quersitz hinter ihrem Kavalier auf demselben Pferde. Die Gestalten sind mittelgroß und zierlich. Sie bewegen sich sehr lebhaft. Mit ausgestrecktem Arm und Zeigefinger weist der Reiter links, sich etwas vorbeugend, auf den zusammenbrechen-

den Rothirsch. Er wendet sich hierbei zu dem von rechts anreitenden, ihm gespannt entgegenblickenden Herrn. Der Reiter hinter diesem wendet den Kopf zu seiner hinter ihm sitzenden Dame und macht sie ebenfalls mit ausgestrecktem Arm und Zeigefinger auf das Wild vorn links aufmerksam.

Die drei Jagdknechte in der Miniatur der Saujagd aus dem Stundenbuch des Herzogs von Berry in Chantilly (40) sind große, kräftige Männer, der mittelste sogar eher derb zu nennen. An der Stuttgarter oberdeutschen Hirschjagd (42) nehmen wie beim Hausbuchmeister Herren und Damen zu Pferde, aber auch zu Fuß teil, mit z. T. lebhafter Gestik, wie der Mann zu Fuß links unten zwischen den beiden Hunden und der Mann oben rechts vor dem großen Windhund. Die Gestalten sind groß und schlank.

Das Jagdpersonal, die Kavaliere und zahlreichen Damen auf den Jagdteppichen des Herzogs von Devonshire, zweites Viertel des 15. Jhs., (abgeb. bei Betty Kurth Abb. 16, 17, 18, 19) sowie auf den Regensburger Jagdteppichen (Betty Kurth, Abb. 27, 28,) sind groß und kräftig, aber nicht athletisch gebaut. Der Gesichtsausdruck ist durchweg ruhig, fast unbewegt, der Mund meist geschlossen. Dagegen sind Kopf- und Handbewegungen sehr lebhaft, z. T. geziert, wie z. B. in Abb. 16 bei dem Jäger oben links, der den Spieß, mit dem er den von den Hunden gedeckten Keiler vor ihm sticht, zierlich mit der Linken faßt und mit der Rechten eine wegwerfende Bewegung macht, ein wenig weidgerechtes Verhalten. Es gibt indeß auch festes und sachgemäßes Anfassen und Handhaben der Waffe, wie z. B. gleich bei dem Jäger neben dem eben Genannten, der, den Jagdspieß mit beiden Händen gepackt, dem rechts von ihm im Buschwerk eingeschobenen Keiler in den Rücken sticht, oder bei dem Jäger zu Pferde, welcher mit fest eingelegtem Jagdspieß den Bären vor ihm durch und durch sticht. Der Jägerbursche in Abb. 18 wirft beide Arme vor Entsetzen in die Höhe, als der Schwan ihn angreift und sein Boot dabei zum Kentern bringt.

Bei Holbein d. J., Hirschjagd im „Lob der Narrheit" in Berlin (74) ergeben sich kleine untersetzte Männer der voluptas venandi, indem sie lebhaft hinter dem von den Hunden gehetztem Hirsch mit rein sachlicher Gestik, den Spieß haltend, und ins Horn blasend, herlaufen.

Bei Virgil Solis (51 — 54) jagen nur Männer, außer auf der Berliner Hirschhatz (51), wo Mann und Frau auf demselben Pferde die Jagd mitreiten wie beim Hausbuchmeister. Die Gestalten sind groß und kräftig, die Mimik bei der Kleinheit der Darstellung nicht erkennbar. Körperhaltung und Gestik sind ruhig und sachlich. Weit und kräftig ist die Ausfallstellung des Jägers, der auf der Berliner Bärenjagd (53) rechts dem Bären den Fang gibt. Nur auf der Budapester Hirschhatz (54) hebt der vorn laufende Jäger in der Erregung unsachlich den linken Arm hoch.

Bei Jost Amman (55 — 60) jagen nur Männer von kräftiger breitschulteriger Gestalt. Der Jäger zu Pferde auf der Berliner Handzeichnung der Saujagd (59) ist sogar recht beleibt. Körperhaltung und Gestik sind lebhaft, z. Teil auch unsachlich. Auf der eben genannten Berliner Saujagd (59) wirft z. B. der Jäger zu Fuß rechts beide Arme, darunter sogar den mit dem Jagdspieß, anstatt ihn zu benutzen, vor Entsetzen in die Höhe. Sehr ausgeprägt ist das Laufen gegeben, so bei dem Jäger vorn in der Mitte auf der anderen Berliner Saujagd (55) und bei dem Jäger auf der Berliner Hasenjagd (56) im Hintergrunde oben fast in der Mitte. Sehr kräftig und zielsicher stoßen die beiden Jäger auf der Züricher Bärenjagd (59) oben links mit nach vorn gelegtem Oberkörper ihre langen Spieße dem auf sie zustürzenden Bären in Brust und Schulter.

Ähnlich kräftige, aber eher untersetzt gebaute Jäger gibt der Berner Meister der Wappenscheibe mit der Bärenjagd (73). Zwei von ihnen stoßen dem ins Netz verwickelten und von den Hunden angegriffenen Hauptbären die langen Spieße von rechts und links in den Fang und erregen so die Freude ihrer fünf Jagdgenossen, die den Vorgang mit hocherhobenem rechten Arm, einer sogar mit beiden hocherhobenen Armen, begrüßen, ein Fall besonders stark betonter Gestik.

Sehr lebhafte Körperhaltung, Gestik und auch Mimik zeigt Tobias Stimmer in der Hirschjagd (61). Der Leithundführer vorn links wird an dem mit dem Leitseil umwickelten Arm so heftig von dem Hund fortgerissen, daß er ihm in vollem Lauf folgen muß. Mit weit geöffnetem Mund ermuntert er den Hund. Auch der Reiter dahinter ruft mit weit offenem Munde und streckt den rechten Arm mit nach oben gekehrter Hand seitlich aus. Im Hintergrunde läuft ein Jäger mit erhobenem rechten Arm. Eng an den Boden und die Deckung der Baumwurzeln gepreßt legt der Jäger im Vordergrunde rechts auf den vorbeiflüchtenden Hirsch an. Während bisher die Kleidung mehr oder minder zeitgemäß oder unauffällig der Zeittracht angenähert war, tritt im 16. Jahrhundert eine Neigung auf, sie zu antikisieren und zu orientalisieren. Eine merkwürdige Mischung in dieser Beziehung zeigt die Dessauer Landschaft mit einer Hirschjagd und Falkenbeize des Cornelis Massys (69). Die berittenen Damen vorn links sind zeitgemäß gekleidet. Rechts reitet ein Reiter mit antikem Helm. Etwas weiter rechts hält ein Reiter, der einen Turban auf dem Kopfe hat. Antikisierende Tracht tragen die schlanken hochbeinigen jugendlichen Jäger auf dem Brüsseler Jagdteppich (70). Sie sind beide mit einem kurzen tunikaartigen Obergewand bekleidet und tragen ein sandalenähnliches Schuhwerk mit hohen Schäften, von denen das des Vorderen mit Löwenköpfen verziert und geschuppt ist. Dieser eigenartigen Gewandung entspricht ihre gezierte fast tänzerische Stellung und Haltung der Waffe.

Die volle Pracht des Körperideals der Renaissance entfaltet sich bei Bernart van Orley und Johannes Stradanus.

Van Orleys Teppiche der Jagden Maximilians, richtiger Karls V. (76 – 87) zeigen als Jäger Herren und Damen. Die Männer sind kräftig, hochgewachsen und auffallend langbeinig. Das Athletische ist stark betont, besonders die Muskulatur an den Unterschenkeln unter den eng anliegenden Hosen (76, 80, 81, 83). Die Gestik ist sehr lebhaft und auch sehr unsachlich. Fast jeder, der einen Arm frei hat, streckt ihn aus oder hebt ihn hoch, und zwar nicht nur um auf etwas zu zeigen, sondern auch als theatralische Geste; so z. B. die zwei Läufer vorn in 80, in 81 der frontal gestellte in der Hüfte stark eingeknickte Jäger links vorn, in 85 die beiden Herren hinten quer vor an der Frühstückstafel und endlich in 75 in der Mitte vorn die Rückenfigur. Eine lebhafte Mimik prägt sich in der Augenstellung und den weit geöffneten Mündern aus, z. B. in 80 bei dem Läufer links vorn. Die Kleidung ist sehr reich, mit viel Einzelheiten gegeben, zum Teil auch antikisierend wie bei dem König und der Königin auf dem Thron.

Bei Stradanus (110 — 121) nehmen nur Männer an der Jagd teil. Sie sind groß und kräftig. Das Athletische in der Muskulatur, besonders der Unterschenkel, ist betont, wie z. B. in 115 bei der Rückenfigur des Jägers vorn in der Mitte, der sein Gewehr lädt. Die Gestik ist gemäßigt und rein sachlich, die Mimik ruhig, selten ein geöffneter Mund, wie z. B. in 111 links vorn bei dem Jäger im Profil und in 119 bei dem Jäger Jäger rechts vorn, ebenfalls in Profilstellung. Die Kleidung ist sehr reich und mit vielen Einzelheiten gegeben.

Auf den Hofjagden Cranachs (45 — 47) finden wir Herren und Damen als Jäger, große kräftige Gestalten mit ruhiger rein sachlicher Gestik, unbewegtem Gesichtsausdruck und sehr reicher Kleidung der Zeit. Das Jagdpersonal zu Fuß ist in lebhaftem Lauf dargestellt.

Bei Burgkmair (88 — 109) treffen wir zum ersten Mal einen jugendlichen Jäger, den jungen Maximilian, in 106, 107 und 108, sonst nur Männer als Jäger, und ein Mal in der Gemsjagd 91, allerdings nur als Zuschauerinnen, Damen. Die Jäger, hauptsächlich der Kaiser sind groß und kräftig mit betonter Muskulatur der Beine dargestellt. Die Gestik ist ruhig und rein sachlich. Eine unsachliche Bewegung mit dem Hochheben des linken Arms macht der eine der beiden Jäger auf der Gemsjagd rechts am Rande 88. Die zuschauenden Damen in der Gemsjagd 91 bewahren bis auf eine, die eine kleine Handbewegung macht, eine durchaus ruhige Haltung, obwohl der Kaiser vor ihnen in recht gefährlichen Wänden klettert. Merkwürdig lahm und unzureichend ist die Stoßbewegung des Kaisers auf der Bärenjagd 93. Er steht dicht vor dem Bären, der ihn mit aufgerissenem Fang annimmt, und hebt lediglich mit dem rechten Arm den Jagdspieß etwas hoch, während man erwartet, daß er ihn fest mit beiden Händen gepackt hält und zustößt wie in 105. Diese Gestik erinnert an die gezierte Handhabung des Jagdspießes bei dem Jäger in

dem Devonshireteppich abgeb. bei B. Kurth Abb. 16), dessen wir oben Seite 12 gedacht haben. Im allgemeinen ist die Mimik bei Burgkmair ganz ruhig. Eine Ausnahme macht der Begleiter des Kaisers bei dem Jagdunfall 101, der von dem abgebrochenen Armbrustbogen in die Stirn getroffen mit schmerzverzogenem Gesicht hintenüber zu Boden stürzt.

Die Brüder Paul und Matthäus Bril (126 — 130) geben nur Männer als Jäger, mittelgroße gedrungene Gestalten mit mäßiger und rein sachlicher Gestik. Eine unsachliche Arm- und Handbewegung ähnlich wie König Johann von England (1) macht nur der Reiter vorn links in der Florentiner Hirschjagd (128).

An der Hirschjagd Callots (152) nehmen Herren und Damen teil, die Damen teils beritten, teils im Wagen. Die Gestik ist ziemlich lebhaft und z. Teil auch unsachlich wie z. B. links nahe der Mitte bei der männlichen Rückenfigur, die den rechten Arm hochhebt und den linken vorstreckt, und bei dem Reiter rechts vorn an dem Baum, der den linken Arm geradeaus streckt. Die Mimik ist nicht deutlich erkennbar. Die Kleidung ist die der Zeit.

Kräftig, z. Teil sogar plump, was das Jagdpersonal anlangt, sind die Jäger bei David Vinckeboons (131 — 142). Damen nehmen mit Ausnahme der orientalischen Jagden häufig teil. Unter dem Jagdpersonal findet sich auch eine Frau auf der Hasenjagd (131) links vorn, die mit dem Ausweiden des erlegten Wildes beschäftigt ist. Die Gestik ist sehr lebhaft. Schwerter, Spieße und Knüppel werden heftig und ausholend geschwungen. Energisch werden dem Bären in 135 und dem Hauptschwein in 141 die Spieße in die Seite gestoßen. Fest im Anschlag steht der Schütze links auf der Bärenjagd (135) und wartet, bis er seinen Schuß antragen kann. Weit holt der Jäger zu Fuß rechts auf der Hasenjagd (139) aus, um den vor ihm am Fuße des Baumes sitzenden Hasen zu erschlagen. Auch unsachliche Gestik findet sich häufig. Auf der Reiherbeize (132) heben im Hintergrunde ein Reiter und ein Mann zu Fuß bei Arme hoch. Auf der Fuchsjagd (133) läuft hinten ein Mann mit hocherhobenen Armen einem gerade im Getreidefeld verschwindenden Fuchs nach. Den Mund geöffnet haben der Reiter in der Mitte vorn auf der Fuchsjagd (133), die beiden Jäger zu Fuß links vorn auf der Wolfsjagd (134) und der Saujagd (141) sowie ganz besonders weit aufgerissen der von dem Bären im Oberschenkel gepackte auf der Bärenjagd (135). Die Kleidung ist besonders bei den Herren und Damen modisch reich gegeben, in den orientalischen Jagden orientalisch. Bei Tempesta (245, 246) jagen nur Männer von großer, kräftiger, aber nicht athletischer Gestalt. Die Gestik ist lebhaft und nicht immer sachlich wie z. B. bei den beiden Reitern in 246, die mit ihrem Schwert und ihrer Lanze in der Luft herumfuchteln. Das Zustoßen liebt er nicht; die blanken Waffen werden nur auf das Wild gezückt. Auch Mathäus Merian (220—226) hat auf

der Bärenjagd (225) eine merkwürdige Scheu davor, den Stoß der Waffe in das Wild darzustellen. In der Saujagd (223) stößt der Jäger zu Fuß allerdings in starker Ausfallstellung dem flüchtigen Keiler den Spieß hinter das Blatt.

Wie bei Vinckeboons jagen bei Rubens auf den europäischen Jagden Männer und Frauen, auf den exotischen lediglich Männer. Sowohl die Herren und die Damen wie auch das Jagdpersonal sind sehr groß und kräftig, die Männer fast durchweg athletisch gebaut. Unter dem niederen Jagdpersonal sind wüste Naturburschen, so in der Wolfsjagd in Neuyorck (KdKS. 112), der Marseiller Saujagd (a. a. O. S. 115) und der Dresdner Saujagd (a. a. O. S. 184). Ihr Haupt- und Barthaar ist ungepflegt und hängt in wilden Zotteln. Ihre nackten Oberkörper sind muskelbepackt. Mit Ausnahme des jugendlichen Reiters auf der Wolfsjagd (KdKS. 112), der seinen Jagdspieß etwas unsachlich beiseite schwingt, sind alle Gesten sachlich zielbewußt und energisch. Immerhin ist auffällig, wie wenig nah meistens die Jagdwaffen dem Wildkörper gebracht sind. Auf der Wolfsjagd (KdKS. 112) gehen gegen den Wolf links, der sich gehöht hat, 5 Jäger zu Fuß und einer zu Pferde vor. Aber lediglich ein Jagdspieß wird ihm bereits in den Fang gestoßen. Der in der Mitte von 2 Hunden an der Schulter und an der Keule gefaßte flüchtig abspringende Wolf wird nur von Rubens selbst rechts zu Pferde bedroht. Gegen den Löwen auf der Dresdner Löwenjagd (KdKS. 113), der den Reiter auf dem Schimmel in der Mitte angenommen hat, holen die beiden behelmten Reiter rechts mit Schwert und Spieß erst zum Schlag und Stich aus. Auch gegen den Löwen unten links hebt der Reiter im Turban erst die Lanze zum Stoß. Dem Flußpferd in der Augsburger Jagd auf Krokodil und Flußpferd (KdKS. 114) sticht der Reiter links auf dem Schecken die Lanze gerade in das geöffnete Maul, während die beiden anderen Berittenen erst die Lanze und das Schwert hochheben. Das Krokodil ist von gar keiner Waffe bedroht. Nahe dem Keilerkopf in der Marseiller Saujagd (KdKS. 115) sind die 3 Spieße der Jäger zu Fuß und das Schwert des Reiters in der Mitte. Der vorderste Jäger hält nur noch den abgebrochenen Schaft seines Spießes, der mittelste stößt seinen Spieß dem Keiler schon in das geöffnete Gebrech. Etwas entfernter sind der Spieß des hinteren Jägers und das Schwert des Reiters. Von den beiden Lanzen, die gegen den Löwen in der Mitte in der Münchner Löwenjagd (KdKS. 154) gerichtet sind, befindet sich die Spitze der rechten nahe am Kopf des Löwen, ist aber die Spitze der anderen nicht erkennbar, und daher zweifelhaft, ob der Löwe schon getroffen oder nur bedroht ist. Der behelmte Reiter hat sein Schwert erst zum Streich nach hinten geschwungen. Links vorn kämpfen zwei Jäger zu Fuß mit einem schwächeren Löwen, welcher den einen schon zu Boden geworfen hat. Dieser ist im Begriff sein Schwert dem Löwen in

den geöffneten Fang zu stoßen, anscheinend ein bei Rubens beliebtes Motiv, während der andere erst zum Stoß mit dem Schwert nach oben ausholt. Auf der Dresdner Saujagd (KdK S. 184) sind die Waffen noch entfernt vom Keilerkopf. Am nächsten hält ihm der von vorn gesehene sich vorbeugende Jäger zu Fuß den Spieß entgegen. Der vorderste Jäger klettert erst noch über den Baum, um sich einen günstigen Stand zu verschaffen. Der Jäger links hinten hinter ihm holt mit seinem Spieß nach hinten aus und der Jäger mit der Gabel hinten hält seine Waffe noch hoch. Der Reiter hinter dem Keiler hält sein Schwert dem Keilerkopf schon näher. Die Mimik bei Rubens ist sehr lebhaft, die Augen sind scharf auf das gejagte Wild gerichtet. Weit aufgerissene Augenöffnungen haben die 3 Reiter rechts und links in der Dresdner Löwenjagd (KdKS. 113). Dem von dem Löwen angenommenen Reiter in der Mitte dort quellen die Augen aus dem Kopfe, sein Mund ist weit geöffnet, sein Gesicht schmerzlich verzerrt. Auch der Jäger unter dem Krokodil in der Augsburger Jagd auf Krokodil und Flußpferd (KdKS. 114) hat die Augen weit aufgerissen und den Mund geöffnet, ebenso der Reiter in der Mitte. Erschrocken reißt der Jäger links auf der Marseiller Saujagd (KdKS. 115) Mund und Augen auf in dem Gefühl seiner Wehrlosigkeit. Mit weit geöffnetem Mund, aufgerissenen Augen und schmerzverzogenen Gesicht stürzt der Reiter in der Mitte der Münchener Löwenjagd (KdKS. 154) kopfüber vom Pferd. Die Kleidung der Herrenjäger und ihrer Damen ist die modische der Zeit, zeitlos die des Jagdpersonals, recht dürftig die der niederen Jagdknechte, die z. Teil am Oberkörper nackt sind. Orientalisch und zum Teil merkwürdig antikisierend ist die Tracht der Jäger in den exotischen Jagden. Die beiden Reiter rechts und der in der Mitte in den Dresdner und Münchner Löwenjagden (KdKS. 113, 1154) tragen Brustharnisch und federgeschmückte Helme.

Bemerkenswert ist das wilde, allerdings wohlberechnet kompositionell zentralgerichtete Schwingen der Lanzen der morgenländischen Reiter auf dem Berliner Stich der Löwenjagd Cornelis Galles (149), vielleicht nicht immer sachlich begründet wie etwa bei den Reitern im Hintergrunde in der Mitte, im Mittelgrunde in der Mitte und vorn rechts hinter dem Palmbaum.

Auch bei Roelant Savery dringt keine Saufeder in den Körper des Keilers ein, so nahe sie ihm auch gehalten sind (166, 167). Die Spitze der nächsten in 167 berührt erst seine Schwarte.

Auf der Saujagd des Frans Snyders in Dresden (171) jagen nur athletisch gebaute wüste Naturburschen, wie sie bei Rubens vorkommen. Die Gestik ist rein sachlich und sehr energisch, wenn man auch ein Eindringen der Jagdspieße in den Wildkörper nicht feststellen kann. Die Mimik ist ausgesprochen. Mit zusammengekniffenem Mund und weitaufgerissenen Augen

sucht der Jäger hinter dem Keiler mit erhobenem Spieß die Stelle, wo er ihn dem Wild in die Flanke stoßen kann. Bedauern, aber keine Angst malt sich in den Zügen des Jägers links, der mit leicht geöffnetem Mund und gespanntem Blick den zerbrochenen Schaft seines Spießes in der Hand hält.

An der Bärenhatz des unbekannten holländischen Meisters in Dresden (204) nehmen Jäger zu Fuß und zu Pferde und eine Dame zu Pferde teil. Die Männer sind groß, kräftig, zum Teil plump. Gewaltig sind die Arme, Fäuste und Beine des Jägers in der Mitte hinter dem Bären. Die Gestik ist energisch mit weit ausholenden Armbewegungen und rein sachlich. Der abgesessene, vom Rücken gesehene Jäger rechts vorn hat seinen Spieß dem Bären vorn in die Schulder sich vorbeugend so kräftig gestoßen, daß er sich biegt und in der Mitte schon bricht. Sehr lebendig ist die Mimik. Dem athletischen Jäger hinter dem Bären quellen die Augen fast aus dem Kopf vor Anstrengung, seine Stirn faltet sich, die Augenbrauen sind hochgezogen, der Mund weit geöffnet. Ebenso hat der Jäger rechts hinter dem Bären, der mit seinem Spieß von oben zustößt, die Augen weit geöffnet und den Mund so aufgerissen, daß die ganze vordere Zahnreihe sichtbar ist.

Bei Abraham Hondius (161—163) ist der seltene Fall, daß Jugendliche in Gestalt dreier Hundejungen auf der Florentiner Saujagd (162) dargestellt sind. Auffallend hier ist die Interesselosigkeit der meisten Jäger an dem Jagdvorgang in diesem Bilde. Stumpfsinnig sieht der berittene Bediente auf der Dresdner Saujagd (163) hinter seinem Herren geradeaus. Für das Abfangen des Keilers in der Florentiner Saujagd (162) haben nur die beiden damit beschäftigten Jagdknechte und der eine Hundejunge rechts Interesse.

Bei Philips Wouwerman (154—160) und bei Pieter Wouwerman (153) jagen Herren und Damen mit männlichem Jagdpersonal, darunter auf der Kopenhagener Parforcejagd (155) vorn links ein Knabe und auf der Dresdner Hirschjagd am Fluß (159) links vorn ein Zwerg. An der Dresdner Saujagd im Flußtal (157) nehmen nur Männer teil. Auf der Dresdner Hirschjagd (159) dient sogar ein Mohr vorn rechts als Hundehalter. Unterschiede im Körperbau zwischen Herrschaft und Jagdpersonal sind kaum vorhanden. Es sind alles mittelgroße, etwas breite, kräftige, bäuerische Gestalten, nicht betont athletisch. Die Gestik ist fast rein sachlich. Eine Ausnahme bildet der Reiter auf der Reiherbeize in Dresden (156) neben dem Baum rechts, der seinen Arm mit weit gespreizter Hand hochhebt. Die Armbewegungen sind weit ausholend wie z. B. auf der Kopenhagener Parforcejagd (155) bei dem Reiter neben dem Hirsch in der Mitte, der seinen Spieß zum Stich hoch nach oben schwingt, und bei den beiden Jägern in der Dresdner Saujagd im Flußtal (157) an dem Baumstamm vorn, die sich bemühen, den dort eingeschobenen Keiler mit der Saufeder zu stechen, sowie bei

dem Schimmelreiter auf der Dresdner Hirschjagd am Fluß (159), der seinen Jagdspieß schräg nach rechts oben schwingt. Die Kleidung ist die der Zeit, sehr reich mit vielen Einzelheiten.

Bei den folgenden Meistern Georg Philipp Rugendas, Johann Elias Ridinger und Jean Baptiste Oudry tritt ein neuer, von den bisherigen abweichender Menschentypus auf. Es sind betont große, schlanke, langgliederige, wohlproportionierte Gestalten. Ihre Bewegungen sind faßt immer gemessen, und meist sachlich, elegant und sicher. Sie sind, Herrschaft wie Diener, auf Haltung erzogen. Die Kleidung ist die der Zeit und sehr einheitlich.

Die Jagden Rugendas (239—243) reiten auch Damen mit, nur auf der Berliner Handzeichnung der Saujagd (239) sind lediglich männliche Jäger gegeben. Die Gestik ist sachlich und manchmal sehr lebhaft wie z. B. die geschwungenen Reitpeitschen der beiden Damen und des Herren in dem Berliner Schabkunstblatt der Hirschjagd (241). Auch unsachliche Gestik findet sich, so z. B. auf dem Berliner Schabkunstblatt der Saujagd (242) bei der Rückenfigur der Dame, die die Reitpeitsche mit der Linken hochhebt und neben ihr bei dem Jäger zu Fuß, der den rechten Arm mit erhobener Hand wie abwehrend geradeaus streckt. Die Mimik ist ruhig, die vordere Dame auf dem Berliner Schabkunstblatt der Hirschjagd (241) öffnet allerdings leicht den Mund.

Bei Ridinger jagen meist Männer. Nur auf dem Berliner Stich der Parforcejagd (270) reitet eine Dame mit. Er lehnt ihre Teilnahme am Jagen aber keineswegs ab, wie zahlreiche Porträts von Damen als Jägerinnen beweisen, z. B. wie auch die Berliner Handzeichnung (265). Mitunter reiten auch beleibte Herren die Jagd hinter den Hunden mit, wie der Reiter auf der Hasenhetze des Berliner Stichs (268) vorn rechts erkennen läßt. Auf diesem Bild schwingt der Reiter in der Mitten hinten eine lange Hetzpeitsche über seinem Kopf, auch die Dame auf dem Berliner Stich der Parforcejagd (270) hält ihre Reitpeitsche hoch. Der Pikör links in dem Dresdner Stich der Erlegung eines Parforcehirsches (271) schlägt mit hochgeschwungener Peitsche auf die Hunde ein. In breitbeiniger Ausfallstellung weit nach vorn geneigt gibt dort der Jagdherr dem Hirsch den Fang. In breiter Schrittstellung steht der Jäger in dem Berliner Stich der Auerhahnbalz (267) im Anschlag auf den balzenden Hahn.

Eine Steigerung der jagdlichen menschlichen Erscheinung zu schlanker Größe und eleganter Haltung, aber auch zur Einförmigkeit gibt Oudry (248 — 262). Gestik und Mimik sind ruhig, sachlich und gemessen. Erregt hochgeschwungene Arme finden sich nicht. Die Körperhaltung zu Fuß und zu Pferde ist fast ausnahmslos gerade aufgerichtet. Gelaufen wird niemals. Die Kleidung ist, auch bei der Jägerei, sehr reich, sehr einheitlich, uniformiert und ausgesprochen vornehm.

Als Ergebnis kann Folgendes festgestellt werden: In allen besprochenen Stilen nehmen Herren und Damen an der Jagd teil, finden sich aber im Jagdpersonal Frauen nur ein Mal in Gestalt der Hasenfrau bei Vinckeboons (131). Was das Lebensalter betrifft, so sind Kinder und Greise gar nicht, Jugendliche selten vertreten. Auch körperlich Mißgestaltete sind in der Ausnahme, so der Zwerg in der Dresdner Hirschjagd am Fluß (158) von Wouwerman und der Krummbeinige vorn links in der Berliner Handzeichnung der Hirschjagd von Vinckeboons (140). Die Körperkonstitutionstypen, asthenisch, pyknisch und athletisch, die Gestik und Mimik wechseln und sind verschieden dominant. Bei der Gestik sind in der vorgehenden Darstellung sachliche und unsachliche Gestik unterschieden worden, je nachdem die Arm- und Handbewegungen dem jagdtechnisch erstrebten Ziel der Erlegung des Wildes dienlich waren oder nicht, also nur Affektäußerungen darstellten.

Die historischen Stile ergeben in dieser Hinsicht zusammengefaßt folgendes:

Die Gotik, an sich der Betonung des Körperlichen abgeneigt, immerhin, wie schon einleitend hervorgehoben, seit der Mitte des 14. Jhs. dem Weltlichen mehr zugewandt, läßt in unserem Material bisweilen zwei Konstitutionstypen erkennen. So unterscheiden sich im Pariser Livre de la chasse des Gaston Pébus die schlankeren, größeren Figuren der Herren von den kleineren, gedrungeneren des Jagdpersonals, unbeschadet des offensichtlichen Bestrebens des Meisters, die Herrenjäger durch Körpergröße hervorzuheben; vgl. Tafel 33, 56, 58. Ausgesprochen asthenisch-schlank sind die Kavaliere und Damen auf den Jagdteppichen des Herzogs von Devonshire. Die Mimik da ist gleich null. Die Körperbewegung ist auf dem Höhepunkt der Aktion oft merkwürdig matt; vgl. z. B. Livre de la chasse Tafel 58, 69 den Stoß der Jäger mit der Saufeder in den Keiler mit dem bereits mehrfach erwähnten Jäger bei B. Kurth Abb. 16 oben links, der seinen Jagdspieß nur über dem Keiler hält. Am meisten betont ist allgemein, mit Ausnahme der Devonshireteppiche, die sachliche Gestik, das Führen der Waffe, das Zustoßen, Durchbohren des Wildes, das Spannen der Armbrust und des Bogens, das Führen der Hunde und das Reiten. Die Kleidung ist stets die der Zeit, zum Teil mit Rangunterschieden.

Die Renaissance, die Schönlebendigkeit der Antike erstrebend, gibt die Körpergestalt des Jägers zwar kraftvoller aber nicht in gleichem Maße bewegter. Jetzt tauchen athletische Männer bei van Orley und Stradanus auf. Gerade bei diesen beiden Meistern ist die Körperhaltung gelöster; vgl. Kaiser Karl in 87 und den Reiter vorn in 118 mit dem kontrapostisch bewegten Oberkörper. Dagegen erscheint Kaiser Max bei Burgkmair noch recht vertikal gehemmt. Die Mimik ist im allgemeinen schwach. Die Gestik schwankt zwischen Sachlichkeit und Unsachlichkeit. Die Kleidung ist nicht nur die der Zeit, sondern auch antikisierend und orientalisierend, manchmal

in einem Bild zugleich. Die dynamische Vitalität des Barock gibt das Höchstmaß an Körpergestaltung, Gestik und Mimik. Betont athletisch ist der Körper bei Rubens dargestellt. Neu tritt bei ihm die Figur des kraftstrotzenden Naturburschen auf, eines Nachfahren der „wilden Männer" des 15. und 16. Jhs. Eine Fülle kleiner untersetzter pyknischer sehr beweglicher Männer tummelt sich in den Vinckeboonschen Jagden. Die Körperhaltung ist sehr lebhaft und reich an Kontrapost. Weit drehen die Reiter im Sattel bei Rubens den Oberkörper zur Seite und nach hinten; vgl. die Löwenjagd in Dresden (KdKS. 113). Der Eifer, den Sitz ihres Pfeilschusses festzustellen, reißt Atalante mit dem ganzen Körper schräg nach vorn (142, 144). Fast wagrecht schmiegt der Schütze den Kopf an den Gewehrkolben (143). Ein Gewimmel Hin- und Herlaufender mit hochgehobenen Beinen und geschwungenen Jagdwaffen gibt den Vinckeboonschen Bildern die bezeichnende Note. Die Gestik ist allgemein lebhaft, und oft auch unsachlich, gleich wie die Mimik, die besonders bei Rubens stark zum Ausdruck gebracht ist. Die Kleidung ist die der Zeit, auch orientalisch und zeitlos phantastisch.

Hof und Kaserne haben die Jäger des Rokoko geformt. Ihre großen schlanken Figuren zeigen Militärmaß und soldatische Haltung, unterstrichen durch die uniformierende Kleidung. Höfische Eleganz und beherrschte Haltung zeichnen die Jäger Oudrys aus. Die sachliche Gestik ist bei Ridinger besonders bestimmt und energisch. Hier erst, seit dem Livre de la chasse Taf. 69, taucht wieder das Bild des unter dem Eindringen der kalten Waffe ausspritzenden Schweißes des Wildes auf.

B. I. 1. a) Jagdsoziologie

Mit der einen Ausnahme, daß der Jäger allein pirscht, das Wild bestätigt oder nachsucht, sind stets mehrere Menschen an der Jagdhandlung beteiligt. Die hieraus sich ergebenden soziologischen Beziehungen sollen nunmehr untersucht werden. In Frage kommen hier allerdings nur die Probleme des Zueinander und des Miteinander (vgl. Leopold v. Wiese, Allgemeine Soziologie, 1. Teil, S. 10 ff.). Das Zueinander betrifft hier im Wesentlichen das Über- und Unterordnungsverhältnis.

König Johann (1) hat eine Krone auf dem Kopf. Auch König Alexander (5 — 7) reitet mit einer Krone auf dem Helm vor der Front seiner Ritter gegen die Ungetüme an. Die Panzerreiter folgen ihm dicht geschlossen mit eingelegten Lanzen und geschwungenen Schwertern. In der Stuttgarter Handschrift des Livre de la chasse nimmt der Jagdherr im Schloßhof zu Pferde haltend die Meldung des vor ihm knieenden barhäuptigen Jägers entgegen (21). Im Schloß selbst sitzt er in einem Gemach mit Hermelinmantel, Scepter und Hermelinhut, während der Falkner vor ihm kniet (22). König Modus sitzt auf einem Thron im Freien und gibt dem vor ihm knie-

enden Jäger Anweisungen (12). Auf der Saujagd (15) hält ein Reiter das Pferd, während der abgesessene Jäger mit dem Hunde der Fährte des Wildes folgt. Auf den Jagdteppichen des Herzogs von Devonshire (B. Kurth Abb. 16) hält links vorn ein Diener das Pferd, während der abgesessene Herr nach rechts mit dem Jagdspieß eilt. Ebenda (18) reicht eine Dienerin oben knieend der Herrin einen erlegten Reiher. In der Pariser Handschrift des Livre de la chasse ist sein Verfasser, der Graf Gaston Pébus, besonders hervorgehoben: in Tafel 14 sitzt er auf einem baldachinüberdeckten Thron und erteilt seinem Jagdgesinde Unterweisungen, seine reiche Kleidung hebt sich gegen die einfache der Jäger ab, in Tafel 30 sitzt er auf einem Sessel im Freien und unterweist seine Jägerei im Signalblasen, in Tafel 44 gibt er, reich gekleidet, Anweisungen an seine Jäger, wie sie den Hirsch aufbrechen und aus der Decke schlagen sollen, in Tafel 45 gibt er, ebenfalls reich gekleidet, mit einem Stock in der Hand Anordnungen für die Curée. Bei dem Jagdfrühstück in Tafel 42 ist die Herrschaftstafel, an der er mit zwei Gästen sitzt, und an der von Dienern aufgetragen wird, getrennt von dem Platz gegeben, wo auf zwei auf den Rasen gebreiteten Tüchern die Jägerei ißt. In Tafel 34 unterweist er zu Pferde mit ausgestrecktem Arm und Stock einen Jäger zu Fuß mit Hund im Halten der Fährte des Hirsches und Ansprechen der Stellen, wo dieser gefegt hat.

Bei Ostendorfer (63) reiten ein Begleiter mit dem ledigen Pferd des Herrn und ein weiterer Berittener im Schritt durch den Wald, um den Hirsch herum, um dessen Aufmerksamkeit auf sich und so von dem rechts anpirschenden Herrn abzulenken. Auf der Hirschjagd des Adrian Collaert (65) gibt der König mit der Krone auf dem Kopf dem Hirsch den Fang, der dazu von dem Jäger zu Fuß am Geweih gehalten wird.

Bei Jan Bruegel (124) Landschaft mit dem Rohrdommeljäger in Dresden hält der Kutscher des vorderen Wagens, kenntlich an seiner langen Peitsche und seinem langen Fuhrmannsrock, das Pferd des zur Pirsch abgesessenen Herrn. Van Orleys Jagdteppiche im Louvre zeigen den Jagdherrn als Hauptperson. In 76 hält er im Hintergrund in der Mitte, während zwei barhäuptige Jägerburschen ihm den Kopf und den Vorderlauf eines erlegten Wildschweines bringen. In 77 sitzen der König und die Königin gekrönt auf einem Thron, von links nahen sich ihnen mehrere Jäger, von denen einer mit abgezogenem Hut grüßt. In 81 erstatten zwei barhäuptige Jäger zu Fuß dem berittenen Jagdherrn Meldung über das bestätigte Wild. Auf dem Jagdfrühstück 85 ist eine zahlreiche Dienerschaft tätig. Links vorn kühlt ein Mann den Wein im Bach. Dahinter werden von zwei Leibdienern Platten auf den Herrschaftstisch gestellt, auch auf der anderen Seite des Tisches stellt ein Mann eine Platte auf den Tisch und reicht ihm ein Jugendlicher eine zweite Platte zu. Vorn rechts am Tisch gibt ein Herr ein gebratenes Huhn seinem Jäger zum Essen, das

dieser mit leichter Verbeugung entgegen nimmt. Gemeinschaftlich stoßen auf dem Glasgemäldeentwurf des Jost Amman (58) die beiden Jäger ihre Spieße nach dem Bären. Recht unzureichend ist dagegen die Beteiligung des Jägers zu Fuß in Ammans Berliner Handzeichnung der Saujagd (59), der sich damit begnügt, die Arme hochzuwerfen. Ein zielbewußtes Zusammenwirken zeigen die beiden Bärenjäger des Berner Meisters (74), die von rechts und links zugleich ihre Spieße dem Bären in den Fang stoßen. Auf dem eingestellten Saujagen des Stradanus (120) schlägt der Jäger vorn rechts gebückt einen Holzpflock zum Befestigen des Einstelltuchs in die Erde, während hinter ihm ein anderer Jäger das Tuch hochhält. Die fürstlichen Jäger auf den Cranachschen Wildjagden sind auf ihren Ständen von einem Büchsenspanner begleitet. Neben Kaiser Karl V. links am Rande (46) steht außerdem ein älterer erfahrener Forstmann, der mit ausgestreckter Hand den Fürsten auf schußwürdiges Wild aufmerksam macht. Auf der anderen Seite neben diesem steht der weißbärtige alte Leibjäger mit schußfertig gespannter Armbrust und einem Bolzen in der Hand, um sie dem Herrn gleich nach Abgabe des Schusses zuzureichen. Rechts fahren zwei Leute, von denen der eine der Meister Cranach selbst ist, erlegtes Wild fort.

Die fürstliche Würde betont Burgkmair bei dem jungen Weißkunig durch einen Kranz (106 — 108) und bei Theuerdank durch eine Krone (109). Auf der Gemsjagd gibt er dem Theuerdank auch einen Leibjäger bei (88 — 91), während der junge Weißkunig ein Gefolge älterer Herren bei sich hat (106, 108). Auf der eingestellten Wildjagd (109) empfängt Theuerdank einen Meldereiter, während hinter ihm zwei berittene Leibjäger, darunter einer mit der gespannten Armbrust, halten und ein dritter Leibjäger mit dem Leibhund steht. Die Unterschiede in der Kleidung der Herren und Damen zu Pferde und der Jäger zu Fuß sind bei David Vinckeboons auffällig. Die Herren und Damen sind geradezu aufgeputzt (131, 132, 139). Mit abgezogener Mütze steht ein Mann, der mehrere erlegte Hasen um den Hals gehängt hat, vor dem Jagdherrn; von links bringt ein Mann einen erlegten Hasen an (131). Gegen den Bären in 135 sind fünf Jagdspieße und ein Faustrohr in gesammelter Kraft gerichtet. Auch Mathäus Merian liebt eine elegante Kleidung, besonders der Damen (222, 224), die zu den Unbequemlichkeiten der Jagd wenig paßt. Das Pferd der Dame in 222 wird von einem Mann geführt. Über der sitzenden Dame in 224 hält ein Page einen Sonnenschirm, dem daneben haltenden Jäger zu Pferde reicht ein Bedienter ein erlegtes Rottiér aufs Pferd. Den Großen Kurfürsten und seine Gemahlin begleiten auf der Falkenbeize (210) ein einfach gekleideter Jägerbursch, der an einem Stock zwei gebeizte Rebhühner trägt, und ein reicher gekleideter Page, der mit gezogenem Hut und ausgestrecktem Arm dem Fürsten eine Meldung macht. Auch bei Begeyn (209) erstattet ein Herr zu Pferde mit gezogenem Hut dem Kurfürsten Friedrich III. eine Meldung. Wilhelm

III. von Oranien auf der Hirschjagd des Dirk Maes (201) weist mit befehlender Armbewegung auf den von den Hunden gestellten Hirsch. Rechts und links blasen die Piköre. Philips Wouwerman gibt immer ein zahlreiches Jagdpersonal. In der Kopenhagener Hirschjagd (155) und in der Dresdner Hirschjagd (159) führt im Hintergrunde ein Mann ein Maultier mit dem erlegten Wild. Auf dem Münchner Jagdfrühstück (154) werden ein Herr bedient, Wasser geholt und Pferde gehalten. Auf der Dresdner Reiherbeize (155) nehmen zwei Jäger hinten links einen gebeizten Reiher auf, sitzt vorn rechts ein Falkner mit zwei Falken und macht sich daneben ein weiterer mit einem gebeizten Reiher zu schaffen. Der Mohr in der Dresdner Hirschjagd (159) dient als Hundehalter. In der Hamburger Falkenjagd des Jakob Weyher (180) sind der Herr und die Dame beritten. Zwischen ihnen steht ein sehr bescheiden gekleideter Mann mit abgezogenem Hut, der in der Rechten einen erlegten Hasen hochhält, ohne daß ihm jemand Beachtung zuteil werden läßt. Links von dem Herrn ist ein berittener Diener mit einer Flinte und einem erlegten Hasen am Sattelknopf. Ganz vorn links steht in strammer Haltung ein Jäger mit Hund. Im Hintergrunde wartet der Kutscher mit der vierspännigen Karosse. Der Entenjäger im Kahn in der Berliner Handzeichnung Avercamps (177) wird von einem Mann gerudert. Auf der Hasenhetze des Jan Wijnants in München (199) steht am Zaun nahe der Mitte ein Jäger und zeigt mit dem linken Arm hinter sich nach rechts als Meldung für den Herren zu Pferde, daß da Hasen gehetzt werden. Ähnlich wie Cranach hat Peter Candid in seiner Münchener Handzeichnung des Entwurfes eines Teppichs (123) oben links in dem Schützenstande hinter dem Herrn, der gerade sein Gewehr auf den Hirsch vor ihm angelegt hat, einen Leibjäger mit 3 gekoppelten Hunden. Die drei Hirschhatzen des Jacob van Ruisdael in Dresden (194), des Jan Wijnants (198) und des Joris van der Hagen (203) zeigen Jäger zu Fuß, meist mit Hunden, vor der Fluchtlinie des Wildes. Sie sollen von hier aus, wo man mit dem Durchkommen des Wildes gerechnet hatte, in die Jagd eingreifen. Der Jäger, der hinter dem dicken Baum rechts auf dem Ruisdaelschen Bilde in Deckung steht, hetzt so mit ausgestrecktem Arm seine Hunde auf den gerade auf ihn zu flüchtenden Hirsch. Nicht immer sind solche Jäger allerdings sich ihrer Pflicht voll bewußt, wie der Jäger bei Joris van der Hagen links vorn beweist, der durch den Lärm der auf ihn zu kommenden Jagd aus seinem zärtlichen Beieinander mit einer ländlichen Schönen aufgeschreckt so verstört aufspringt, daß er sogar seine Flinte liegen läßt.

Auf die Unterschiede in der Kleidung bei den Rubensschen Jagden ist oben schon hingewiesen worden (Seite 17). Die Jagden auf wehrhaftes Großwild, die er darstellt, erfordern eine Mehrheit von Jägern und sind gleichwohl mit Lebensgefahr verbunden. Wie dann gerade den Bedrängten Hilfe gebracht wird, betont der Meister. Nur gegen das an-

nehmende Stück richten die Gefährten die Waffen, um den Angegriffenen zu befreien, und lassen andere Stücke flüchten. In der Jagd auf Löwen und Leoparden (KdKS. 113) hat der Löwe links vorn einen Mann geschlagen. Nach diesem Löwen sticht der Reiter im Turban mit der Lanze. Ein anderer Löwe hat den Reiter auf dem Schimmel in der Mitte angenommen. Gegen diesen Löwen schwingen die behelmten Reiter Schwert und Lanze. Unbeachtet kann sich unterdessen die Löwin mit dem Jungen im Fang drücken. Auch auf der Jagd auf Krokodil und Flußpferd (KdKS. 114) gilt der Angriff der 3 Berittenen nur dem Flußpferd als dem gefährlichsten Gegner, der Niedergeworfene vorn links sieht auch nur diesen Gegner voll Entsetzen an. Das Krokodil wird von den Jägern nicht beachtet.

Auf der Sauhatz Georg Philipp Rugendas in Berlin (242) koppelt der Jäger vorn links seinen Hund los, um ihn der Meute zur Verstärkung zuzuschicken, die im Hintergrunde das Schwein hetzt. Hinter dem Herrn im Anschlag auf den balzenden Auerhahn bei Ridinger (267) steht der Leibjäger mit dem zweiten Gewehr vor sich in beiden Händen, um es dem Herrn im Fall eines Fehlschusses schnell zu einem zweiten Schuß zureichen zu können. Ridinger gibt auf seinen Parforce- und Wasserjagden sowie eingestellten Jagen ein sehr zahlreiches Personal. In dem Berliner Stich der Wasserjagd (266) sind vorn links 5 Jäger, deren Aufgabe nicht erkennbar ist. Unten im Wasser rechts und links von dem Floß mit dem Stand für die schießenden Herren ist je ein Boot mit Jägern dargestellt, die mit langen Hakenstangen das geschossene Wild im Wasser auffischen. Hinten in der Kammer sind 5 Jäger mit 2 Hunden tätig, um das Wild aus der Kammer in das Wasser zu treiben. Im Hintergrunde rechts halten die Kutschen und ledigen Reitpferde mit Kutschern und Reitknechten. Auf der Dresdner Parforcejagd (272) hält ein abgesessener Pikör den gestürzten von den Hunden gedeckten Hirsch vorschriftsmäßig an der rechten Geweihstange, damit ihm der Jagdherr den Fang mit dem Hirschfänger geben kann. Ein berittener Pikör treibt die Hunde mit der Peitsche an, ein anderer bläst dazu, hinten hält ein Reitknecht zwei Reitpferde.

Die völlige Jagd-Equipage der königlichen Parforcejagd zeigt Oudry auf dem Stelldichein (249). In der Mitte steht der König, rechts und links am Arm gestützt von je einem ordengeschmückten Herrn des Hofstaates. Der Leibdiener zieht ihm den linken Reitstiefel an. Vor dem König in gemessenem Abstand hält der Oberstjägermeister zu Pferde und erstattet mit gezogenem Hut die Meldung. Rings herum sind die berittenen Piköre, die Jäger mit den Hundekoppeln, Reitknechte mit Pferden und im Hintergrunde die Meute. In 250 führt der König in der Mitte vorn den Leithund, während neben ihm barhäuptig mit dem gezogenen Hut in der Hand ein Jägermeister spricht. In 252 hält in der Mitte vorn der König mit dem

großen Ordensstern auf der linken Brust auf seinem Schecken, weist mit ausgestrecktem Arm auf den Hirsch im Wasser und wendet sich dabei dem mit gezogenem Hut heranreitenden Oberstjägermeister zu.

Es zeigt sich also, daß von der Gotik bis zum Rokoko durchgehend am Häufigsten das Verhältnis der Über- und Unterordnung dargestellt ist, und daß dieses Verhältnis zugleich einen sozialen Unterschied zwischen Herr und Diener bedeutet. Die Überordnung wird verschieden ausgedrückt, am allgemeinsten durch die reichere Kleidung, in einzelnen Fällen auch durch bestimmte Insignien wie Krone, Kranz, Hermelin, Ordensstern, auch durch den Platz, auf dem geschmückten Stuhl oder Thron. Die Herren und Damen sitzen meist zu Pferde. Dem Jagdherrn wird durch ehrfurchtsvolle Haltung, sogar durch Knieen, besondere Achtung bezeugt. Das Personal überwiegt meist auch an Zahl die Herrenjäger. Einzig bei der Erlegung des Wildes tritt das Miteinander stärker in Erscheinung und fallen die sozialen Unterschiede. Bei der Erlegung des Hirsches, des Wildschweines, des Bären, und des Wolfes dürfen alle ihre Waffen gebrauchen. Eine Änderung hierin ist erst im 18. Jhd. eingetreten, als bei den großen Parforcejagden nur dem fürstlichen Jagdherrn oder seinem bevorzugten Jagdgast zustand, dem Hirsch den Fang zu geben, wie dies Ridinger in den Dresdner Kupferstichen (271, 272) erkennen läßt. Hilfeleistung in Gefahr kennt ebenfalls keine Über- und Unterordnung. (Rubens.)

B. I. 1. b) Erotik

Außer diesen ernsthaft-sachlichen Beziehungen der Menschen beim Jagen gibt es auch die zärtlich-heiteren einer begleitenden Erotik. Die historischen Stile scheinen hier die Wahrheit des schönen Liedes zu bestätigen: Und dennoch schlug die Liebe mir ins wilde Jägerblut.

Ein Arraser Teppich aus dem Anfang des 15. Jhs. (Betty Kurth Abb. 14) zeigt eine Liebesszene im Walde. Die Dame sitzt mit einem Falken auf ihrer behandschuhten linken Hand, ein Hündchen springt an ihr empor, während vor ihr ein reichgekleideter Kavalier gestikulierend steht.

Auf der Falkenjagd der Devonshireteppiche (B. Kurth, Abb. 17) halten oben links ein Kavalier und eine Dame zu Pferde nebeneinander. Er hat seine rechte Hand auf ihren Leib gelegt, sie hat ihre linke auf seine Hand gelegt, und Beide sehen sich zärtlich in die Augen. Auf der Reh- und Entenjagd derselben Teppiche (B. Kurth, Abb. 19) wird vor der Mühle die schöne Müllerin mit dem Spinnrocken im Arm von hinten von einem Kavalier umfaßt, der ihr mit der Rechten an den Busen und mit der Linken an das Kopftuch greift. Sie bemüht sich aber spröde, die Hand des Kavaliers von ihrem Busen zu lösen. In Joachim Patinirs Berliner Landschaft (abgeb. bei

Heidrich, Altniederländ. Malerei, Abb. 121) sind im Vorder- und Mittelgrunde zwei Hirschjagden dargestellt. Vorn im dichten Buschwerk sitzt indeß ein Kavalier mit einer Schönen, die er mit dem einen Arm um die Schulter faßt und der er mit der andern Hand den Rock hochhebt, während sein Pferd draußen von einem Diener gehalten wird.

Im Jagdteppich Mai der Jagden Maximilians des Bernart van Orley (79) sitzt vorn rechts ein Liebespaar, der Mann umarmt das Mädchen und drängt sein Gesicht an das ihrige.

Auf dem Teppich September (83) legt die Dame vorn rechts auf dem Maultier ihren linken Arm zärtlich dem daneben stehenden Kavalier um den Hals.

Worringer (Lukas Cranach, S. 92) weist auf die „illegitimen Freuden dieser Jagdzüge" hin, und deutet den Holzschnitt Cranachs „Ausritt zur Jagd" (44) als eine Anspielung auf „die Entführung der hübschen Hauptmannstochter Anna Weller durch den kurfürstlichen Jäger", wohl zu Unrecht, da das ruhige Reiten im Schritt und die gelassene Haltung der Reitenden der Hast einer Entführung widersprechen. Auf der Cranachschen Hirschjagd in Kopenhagen (45) steht in dem Boot oben links ein Jäger mit einem langen Spieß, der mit der anderen Hand eine Dame am Handgelenk hält. Hinter ihnen im Boot sitzen ein Herr und eine Dame, um deren Schultern er seinen Arm gelegt hat und an deren Wange er sein Gesicht schmiegt.

Der Störung des zärtlichen Beieinanders auf der Hamburger Hirschjagd des Joris van der Hagen (203) ist bereits oben gedacht (S. 24). Vorn rechts auf der Reiherbeize der Berliner Handzeichnung David Vinckeboons (132) steht neben dem Randbaum ein Jäger mit einem Falken auf der erhobenen linken Hand, der seinen rechten Arm um die Hüfte der neben ihm stehenden Dame gelegt hat. Auf einem Stich Cornelis Galles (Berlin, Staatl. Kupferstichkabinett, Band 3, 698/27) ist eine Jagd auf Rebhühner mit Netzen in einem Getreidefeld dargestellt, in dem links vorn im Korn ein Liebespaar versteckt sitzt.

B. I. 1. c) Publikum

Der Umkreis der im Jagdstück dargestellten Personen umfaßt endlich auch ein Publikum. Hierunter sind alle diejenigen zu verstehn, welche an dem dargestellten Jagdvorgang jagdtechnisch nicht beteiligt sind. Unter diesen Begriff fallen auch bisweilen Jagdteilnehmer, deren jagdliche Aufgabe im Augenblick beendet ist oder noch nicht begonnen hat.

Auf den Devonshireteppichen findet sich ein zahlreiches sachverständig den Jagdvorgang betrachtendes Publikum von Herren und Damen. In der Bärenjagd (B. Kurth, Abb. 16) oben links wohnen dem Abfangen des Keilers ein Herr und eine Dame zu Pferde und noch näher heran ein Herr und eine

Dame zu Fuß bei, die mit Blicken und bewegten Gesten dem Abfangen des von den Hunden gedeckten Keilers folgen. Voll Interesse sehen sich auf der Reh- und Entenjagd (B. Kurth, Abb. 19) in der Mitte links vorn ein Herr und eine Dame im hermelingeschmückten Gewande das Aufbrechen des erlegten Stückes Kahlwild an. Ebenda links äußert ein Herr durch Händeklatschen seinen Beifall zu dem Abfangen eines Rottieres. Mehr in ihre eigenen Angelegenheiten vertieft sind auf der Jagd auf Ottern und wilde Schwäne (B. Kurth, Abb. 18) der Herr und die Dame vorn rechts. Nicht zu vergessen ist der Müller (B. Kurth, Abb. 19), der, mit allerdings ganz anderem Interesse, aus seiner Mühle die stürmische Umarmung der spinnrockenbewehrten Schönen durch den Kavalier erblickt.

Bei Stradanus (121) und Cornelis Galle (149) hält im Hintergrunde ein Trupp Berittener, ohne in die Jagd einzugreifen. Ein zahlreeiches Publikum wohnt der Hirschjagd im Schloßzwinger des Braunschweiger Flämischen Meisters bei (71). Sogar aus den Fenstern des Schlosses im zweiten Stock sehen Personen zu. Links auf der Straße gehen allerdings ein Mann und eine Frau vorbei, ohne die Jagd dicht daneben zu beachten. Wohl das beste Publikumsbild gibt Jan Brueghel d. Ä. (124) in seiner Dresdner Landschaft mit dem Rohrdommeljäger. Der ganze Reisezug hat auf der Straße Halt gemacht und wartet darauf, ob dem mitreisenden Herrn bei seiner Pirsch am Ufer auf den im Flußbett stehenden Wasservogel Weidmannsheil beschieden ist. In Anschlag ist er bereits gegangen. Vorn bei seinem Pferd steht der Kutscher als Pferdehalter und sieht auf das bedrohte Wild. Daneben hält ein Herr zu Pferde, der ohne Interesse zu Boden sieht. Der Kutscher auf seinem Sitz im ersten Wagen, der stehende Mann weiter hinten mit den Händen auf den Rücken und der Mann, der die Pferde des zweiten Wagens hält, beobachten die Jagd gespannt. Die Insassen des ersten Wagens sind völlig gleichgültig. Der Herr auf dem Rücksitz beugt sich sogar abgewandt im Gespräch zu der neben ihm sitzenden Dame. Auch der unter der Last eines Sackes gebeugt dahin schreitende Mann und die Frau mit der Traglast auf dem Kopf setzen ihren Weg gleichmütig fort. Die Aufmerksamkeit läuft wellenförmig in Hebungen und Senkungen durch das Publikum. Der Kutscher vorn ist aufmerksam, der Reiter daneben nicht, der Kutscher im ersten Wagen merkt auf, die Insassen nicht, auch nicht der Mann und die Frau auf der Straße, der Mann oben und der Kutscher des zweiten Wagens merken wieder auf, die Insassen des zweiten Wagens nicht. Der Meldereiter (109) und die drei Damen (91) mit den bewaffneten Gardisten in Burgkmairs Theuerdank sind schon oben erwähnt (Seite 14, 23). Die schießende Prinzessin in Cranachs Madrider Hirschjagden (46, 47) hat in ihrem Stand ihren Hofstaat bei sich.

In Paul Brils Landschaft in Hannover (126) warten die Gefährten vorn links gespannt, ob der Schuß auf den äsenden

Hirsch vorn rechts Erfolg hat. Bergkheijde (208), Callot (152) und Dirk Maes (201) zeigen im Hintergrunde die Karossen, in welchen die Damen der Jagd folgen. Die Flugwildschützen bei Claude Lorrain (186) befinden sich sogar in Gesellschaft eines zeichnenden Künstlers. Dem am Bach im Anschlag knieenden Schützen in der Hamburger Landschaft des Jan Looten (191) sehen gespannt ein Reiter und daneben ein Knabe zu. Die am Wegrand rastende Frau mit dem Henkelkorb in der Mitte vorn in der Münchner Landschaft mit der Hasenjagd des Jan Wijnants (199) wird durch die hinter ihrem Rücken tobende Jagd immerhin soweit in ihrer Ruhe gestört, daß sie den Kopf nach rückwärts wendet. Die heranbrausende Parforcejagd in Philips Wouwermans Dresdner Hirschjagd am Fluß (158) scheucht eine alte Frau, die sich nach der Jagd umsieht, zur Seite, und veranlaßt eine junge Frau, eine Herde Ziegen und Schafe aus dem Wege zu treiben, während die Fischer und badenden Kinder im Fluß sich nicht stören lassen. Die bei Merian (224) vorn links sitzende Dame unterhält sich mit dem neben ihr zu Pferde sitzenden Herrn, wie ihre Handbewegung zeigt, über die vorbeijagende Hirschhatz.

Das Publikum bei Rubens durchläuft alle Grade der Aufmerksamkeit. Die Kuhmägde in der Landschaft (146) lassen sich in ihrer nützlichen Beschäftigung selbst durch den dicht neben ihnen abgefeuerten Schuß so wenig stören, daß sie nicht einmal den Kopf dahin wenden; das betreute Vieh verhält sich übrigens ebenso teilnahmslos. Kühl interessiert sehen die berittenen Damen und der Herr mit dem Reiherbusch am Hut in der Wolfsjagd (KdK. S. 112) und der Saujagd (KdK. S. 115) dem Kampf mit dem wehrhaften Wild zu. In der Landschaft mit dem Schnepfenfang (144) und (KdK. S. 403) sind die beiden Holzfäller zwar lediglich in das Durchsägen des Baumes vertieft, macht aber die vorn sitzende Dame mit erhobenem Arm ihre Begleiter auf die grade ins Netz streichenden Schnepfen aufmerksam. Zum leidenschaftlichen Eingreifen in die Jagd steigert sich endlich die Teilnahme ländlichen Publikums in der Hirschjagd in Philadelphia (148). Eine Frau umfaßt mitleidig das Haupt des zusammengebrochenen Hirsches, eine andere daneben und ein Mann scheuchen die nachdringende Meute zurück. Weiter hinten kämpfen drei Männer mit Knüppel, Mistgabel und Stein gegen die verfolgenden Jäger.

Mit der Rolle der Zuschauerin begnügen sich die drei berittenen Jägerinnen in der Sauhatz des Rugendas (242). Die mittlere wendet sich im Sattel mit einer auf die näher kommende Hatz deutenden Handbewegung an den neben ihr haltenden Berittenen, der ihr mit gezogenem Hut antwortet.

Das Ende der Parforcejagd mit dem in das Wasser gehetzten Hirsch pflegt viele Zuschauer herbei zu locken, wie die fürstlichen Jagden bei Oudry (252), Bidermann (284), und Stuber (285) zeigen. Bei Oudry steht auf der Brücke hinten rechts eine Gruppe von Damen und Herren. Bei Bidermann

und Stuber wohnt eine große Menschenmenge am Ufer und auf Schiffen dem Schauspiel bei. Ganz besonders Neugierige sind auf einen Holzzaun geklettert.

B. I. 2. Das Jagdmittel

Die Darstellung der Jagdmittel umfaßt, wie eingangs bereits gesagt, die Jagdwerkzeuge wie Waffen, Fallen, Netze, Tücher, und die lebendigen Mittel wie Pferde, Hunde, Falken und Jagdpersonal.

B. I. 2. a) Waffe

Die Jagdwaffen scheiden sich, bedingt durch die Erfindung der Feuerwaffen, in die sogenannte kalte Waffe wie Spieß, Schwert, Dolch, Hirschfänger im engeren Sinne und des Bogens und der Armbrust im weiteren Sinne, und dann der Handfeuerwaffen wie Gewehr und Pistole. Der Gebrauch der Waffen, das Stoßen, Stechen, Schlagen, Schießen wird in allen Stilen gegeben, merkwürdigerweise nur ein einziges Mal ein abgeschossener Armbrustpfeil in der Luft auf dem Bilde des Jagdunfalls Theuerdanks. (101) Im 16. Jh. geben Ostendorfer (63) Cranach (45, 46, 47) und Burgkmair (88, 89) besonders anschauliche Darstellungen der Handhabung der Armbrust: bei Cranach (46) hält Kaiser Karl links am Rande eine abgeschossene Armbrust in der Hand, sein Leibjäger hat eine gespannte in der Linken und einen Pfeil in der rechten Hand, der Fürst daneben ist im Begriff eine gespannte und geladene Armbrust anzuschlagen, hinter ihm steht sein Leibjäger mit einer ebenfalls gespannten und geladenen Armbrust, die beiden Fürsten rechts und links von der Mitte halten eine abgeschossene Armbrust, rechts oben im Gebüsch hält ein Schütze die gespannte und geladene Armbrust zum Anschlag bereit schräg aufrecht und hat die Prinzessin daneben mit der gespannten und geladenen Armbrust auf einen Hirsch vor sich angelegt. Gern gegeben wird der Pulverdampf beim Schuß aus der Feuerwaffe. So schon auf der Saujagd des Jost Amann (55) wo der Reiter in der Mitte sein Faustrohr mit hocherhobenem Arm auf den gestellten Keiler unter gewaltiger Pulverdampfwolke an Mündung und Schloß abgedrückt hat; ferner bei Rubens (146), bei dem niederländischen Meister (196), bei Rugendas (239), bei Berchem (192), bei Avercamp (177). Das Eindringen der Stoß- und Hiebwaffen in den Wildkörper findet sich in allen Stilen, freilich mit verschiedener Intensität. Der Erfolg des Schusses ist auch dargestellt, so schon in der Pariser Handschrift des Livre de la Chasse des Gaston Phébus (Tafel 75, 79, 83), dann bei Burgkmair (88, 89), Rubens (145, 148), Hondius (161), Ridinger (269). Ein wichtiges Mittel zur Verständigung der Jäger untereinander sind die Jagdhörner, die von der Gotik bis

zur Renaissance in der Form des kleineren Hifthorns und im Rokoko der des großen Parforcehorns vorkommen. Seit dem 17. Jh. gab es ein besonderes Signalhorn für die Meute, das Flügelhorn. Die Verwendung von Netzen findet sich in allen Stilen, die von Tüchern, die an sich im 17. Jh. aufkommen, erst im 18. Jh. (Ridinger 269). Fallen geben nach unserem Material die Pariser Handschrift des Livre de la Chasse und Ridinger (279), beide mit Darstellung des gefangenen Wildes.

B. I. 2. b) Pferd

Das Jagdpferd ist von der Gotik bis zum Rokoko in allen Stilen häufig gegeben, das Maultier als Reittier nur einmal bei van Orley (83), sonst als Tragtier schon in der Pariser Handschrift des Livre de la Chasse (Tafel 44 rechts unten), bei van Orley (79) und bei Philips Wouwermann (155, 159). Der vielerfahrene Döbel stellt folgende Anforderungen an das Jagdpferd (a. a. O. II, 95):

> „Ein Pferd, so zur Jagd tauglich seyn soll, muß nicht so gar sehr hoch seyn; jedoch sind die gar kleinen Pferde auch nicht viel nütze. Es muß also von guter Mittel-Taille, nicht senckrückig, sondern der Rücken fein gleich, und nicht so gar breit in der Brust seyn. Ein Pferd, so gar breit in der Brust ist wird nicht gar schnelle im Lauffen. Doch muß es auch nicht so gar enge seyn, daß es etwan mit den Füßen kreutzet, oder streicht, die Schenkel müssen auch nicht allzusehr heran, dünne oder schwach, jedoch auch nicht so gar plump oder zu fleischschenckelicht, sondern fein gerade und etwas mager seyn. Dabey muß das Pferd auch gut aus Hals und Kopffe gewachsen, nicht zu kurtz- und steifhalsig seyn. Denn diese kan man nicht gut wenden, und speck-hälsigte sind zum Lauffen nichts nütze. Vornemlich aber muß ein Parforce-Pferd gute Augen haben; dabey muß es auch fein lang gestreckt seyn, und gute gesunde Hüffe haben, daß es doch wenigstens hinten ohne Eisen lauffen kan. Und überhaupt, es gehöret ein gesundes und geschicktes Pferd hierzu, das auch Feuer habe, und nicht so matt-hertzig sey".

Die dargestellten Pferde entsprechen allerdings nicht immer diesem Vorbild.

Nach dem Verhältnis zu ihrem Reiter sind die Pferde der Gotik mittelgroß oder klein (1, 5, 8, 38). Es findet sich ein Typ kleiner kurzer schwerer Pferde. Solch Pferd reitet z. B. König Alexander (5), der König Modus (17) und der Kavalier unten vorn auf dem Devonshireteppich der Falkenjagd (B. Kurth Abb. 17). Leichteren Schlages aber und allenfalls mittelgroß sind die Pferde in der Pariser Handschrift des Livre de la chasse (Tafel 51, 56). Elende Klepper mit Senkrücken, dicken Köpfen, dünnen Beinen und kleinen Augen hat der Hausbuchmeister (38). Die Frisur der Pferde ist verschieden. Der Schimmel König Johanns (1) hat Mähnenhaar und Schwanz lang, ebenso wie der geäpfelte Dunkelschimmel König

Alexanders (7). Einen aufgeknoteten Schwanz und langes Mähnenhaar trägt der Schimmel des König Modus (17). Kurzes Mähnenhaar und coupierte Schwänze haben die Pferde auf der Falkenjagd des Devonshireteppichs (B. Kurth Abb. 17), während sie auf der Bärenjagd ebenda (B. Kurth Abb. 16) ganz lange Schwänze und lange Mähnen haben. Ebenso frisiert sind zum Teil auch die Pferde im Pariser Livre de la chasse (Tafel 48, 51), während dort auch aufgeknoteter Schwanz vorkommt (Tafel 56). Coupierten Schwanz und mittellange Mähne haben die Pferde des Hausbuchmeisters (38).

Ausgesprochen schwere Pferde lieben die Renaissance und der Barock. Die Größe ist mittel bis klein. Die drei schweren Pferde mit ihrer breiten Brust, kurzem dicken Hals und großem Kopf aus dem Stall des Bayernherzogs bei Ostendorfer (62) sind Nachkommen der gewaltigen Gäule des Gabriel Mäleßkircher (Kurt Glaser, Altdeutsche Malerei S. 183). Auch Cranach liebt diesen Typ (44 und Worringer Cranach S. 37). Ähnlich sind auch die Pferde bei van Orley (78, 81, 83, 87). Sie fallen durch die Kürze ihres Rückens und die Kleinheit des Kopfes bei sehr starkem Halse auf. Ihre Frisur erstreckt sich in der Hauptsache auf die Gestaltung des Schwanzes, der kurz gehalten, geknotet (83) oder sorgfältig zu einem Zopf geflochten ist (87), während die mittellange Mähne nicht besonders gepflegt und die Haare an den Fesseln in langen Zotteln hängen. Auch die Pferde des Stradanus sind klein, schwer und kurz, mit langen ungepflegten Mähnen und Schwanzhaaren sowie unausgeschnittenen Fesseln (110, 111, 118). Die Form eines mittelgroßen, massigen, breiten und kurzen Pferdes zeigen Tempesta (245) und Merian (222, 223, 225). Einen tonnenförmigen dicken Leib und Hals mit auffallend dünnen kurzen Beinen und geradezu struppigem Mähnen- und Schwanzhaar haben die Pferde David Vinckeboons (132, 133, 140). Philpis Wouwermann gibt außer dem seltenen Typus des kleinköpfigen Pferdes mit den schlankeren Beinen, wie es die drei Reiter in der Mitte der Wildschweinsjagd in Dresden (157) reiten, meist ein mittelgroßes, grobknochiges, großköpfiges Pferd mit oft auffallend eng gestellten Beinen (156 das von vorn gesehene Pferd, dessen Reiter soeben abgesessen ist, 159 das bildeinwärts mit der Dame galoppierende Pferd vorn in der Mitte).

Der Pferdekenner Rubens hat immer denselben Typ Pferd, ein mittelgroßes, kurzes, breites Pferd mit sehr kleinem Kopf, großen lebhaften Augen, langem Mähnen- und Schwanzhaar. Der Schwanz ist sorgfältig gekämmt und wellig (der Schimmel in KdKS. 112, 113), die Fesselhaare aber nicht ausgeschnitten. Die Blütezeit der Jagd und Reiterei im Rokoko endlich bevorzugt, im Gegensatz zu Döbels Grundsätzen, das große mittelschwere hochbeinige sehr edle Rassepferd einheitlicher Form, das aus England eingeführt wurde. Solche Pferde zeigen Rugendas und Oudry. Diese Pferde haben auf gestrecktem,

schlanken Halse einen kleinen Kopf mit großen Augen. Der trommelförmige Bauch der Barockpferde ist verschwunden. Die englische Mode des coupierten, künstlich nach oben gebogenen Schwanzes mit kurz und gerade geschnittenen Haaren, ist deutlich bei den Oudryschen Pferden zu erkennen.*)

Die Pferde sind in allen Stilen meist im Galopp gegeben. Ein Paßgänger im Trabe neben einem gewöhnlich trabenden Pferde findet sich unten vorn in dem Devonshireteppich mit der Falkenjagd (B. Kurth Abb. 17). Das scheuende steigende Pferd, das Rubens so liebt, taucht zuerst bei van Orley (83, 87) und bei Burgkmair (98, 104) auf. Burgkmair gibt auch das gestürzte Pferd (96, 97).

B. I. 2. c) Hund

Entsprechend seiner Bedeutung wird der Jagdhund sehr häufig dargestellt. Er fehlt nur auf den meisten Jagdabenteuern Theuerdanks bei Burgkmair und den exotischen Jagden von Galle (149), Vinckeboons (137, 138), Rubens (KdKS. 113, 114, 153, 154) und Ridinger (abgeb. Kat. Schwarz Bd. I Taf. 36). Auch der pirschende Jäger hat bisweilen keinen Hund bei sich, wie bei Ostendorfer (63) und bei Hirschvogel (abgeb. bei Schwarz Aug. Hirschvogel E. 1). Die verwendeten Hunderassen sind äußerst mannigfaltig. Für die Gotik unterscheidet die Pariser Handschrift des Livre de la chasse des Gaston Phébus fünf Hunderassen, die in den Tafeln 21 — 25 abgebildet sind, nämlich den chien alan, den Saufänger, den chien levrier, den Windhund, den chien courant, den Parforce-Hetzhund, den chien d'oysel, den Hund für die Beizjagd, und den chien mastin, einen doggenartigen Hund. Die Saufänger sind hochbeinige, langgestreckte Hunde mit kurzem, spitzem Kopf und kurzen, spitzen, aufrecht stehenden Ohren. Außer einem einfarbig dunkeln Exemplar sind sie einfarbig weiß. Mehrere von ihnen tragen einen Maulkorb. Es gibt danach anscheinend bösartige Exemplare unter ihnen. Die Windhunde sind sehr schlank und hochbeinig, mit langem spitzen Kopf, sie haben aufrecht stehende spitz zulaufende, mit der Spitze aber umgeklappte Ohren. Sie sind hellfarbig und mit einer Ausnahme, die rauhes Haar zeigt, glatthaarig. Der Parforcehund ist hochbeinig und langgestreckt mit kurzem, breiten Kopf, an dem breite, langherunterhängende Ohren, Behänge, sitzen. Er ist einfarbig hell und dunkel, aber auch hell und dunkel gescheckt, und glatthaarig. Der Beizhund ist ein kleiner, niedrig gestellter kurzköpfiger Hund mit breiten, herunterhängenden

*) Es darf hier auf die Ansicht des Abbé Dubos (a. a. O. Bd. 1 S. 412/13) aufmerksam gemacht werden, daß die Kunst schöne Tiere, auch schöne Pferde erst nach der Renaissance gebildet hat, „depuis qu'ils ont connu les chevaux du nord de L'Angleterre, & que l'espece de ces animaux s'est embellie dans différens pays par le mélange que les Nations industrieuses ont sçu faire des races".

Ohren. Er ist glatthaarig, auch langhaarig, in der Farbe hell und dunkel und auch gefleckt. Der „Mastin" ist hochbeinig, mit kurzem, spitzem Kopf und spitzen Stehohren, glatthaarig, auch rauhhaarig, in der Farbe einfarbig hell, aber auch dunkel und gefleckt. Alle diese Hunde sind langschwänzig. Merkwürdigerweise fehlt ein unserm Teckel entsprechender Hund, obwohl ein Dachsgraben dargestellt ist. (Tafel 61). König Johann von England (1) jagt mit einem Paar größerer, schlanker, hochbeiniger, glatthaariger, hell- und dunkelgefleckter Hunde mit spitzem, langem Kopf, kurzen runden Stehohren und langem Schwanz, sowie einem Paar kleinerer, auch hochbeiniger, einfarbiger, langschwänziger Hunde mit kurzem, breiten Kopf und kleinen, breiten, hängenden Ohren. Der Keiler im Stundenbuch des Herzogs von Berry (40) wird von Hunden zweier Rassen gedeckt, nämlich hellfarbigen, auch einem gefleckten, mit langem, spitzem Kopf und kleinen, spitzen Stehohren, sowie einfarbig dunklen, mit kurzem, breitem Kopf und breiten Behängen, beide etwa gleich groß. Auf der Bärenjagd des Devonshireteppichs (B. Kurth, Abb. 16) finden sich drei verschiedene Hunderassen, sämtlich hellfarbig und glatthaarig. Oben links den Keiler beiderseits an den Gehören gepackt haben zwei mittelgroße hochbeinige Hunde mit kurzem, breitem Kopf und mittellangem Schwanz. Ihre Ohren sind breit, stehen halb aufrecht und hängen zur andern Hälfte hinunter. Die gleichen Hunde werden vorn rechts neben dem Reiter von einem Jäger zu Fuß zu zweien gekoppelt an der Leine geführt; der hintere ist etwas dunkelfarbiger, während der vordere rein weiß ist. Zwei Hunde ähnlicher, aber etwas schwächerer Figur mit gestutzten Ohren und langem, nach oben gekrümmten Schwanz hält der Jäger vorn links in der Mitte. Hinter ihm wird ein weißer Windhund mit langem, spitzem Kopf und herunterhängenden Ohren sichtbar. Auf der Falkenjagd (B. Kurth, Abb. 17) suchen vorn rechts zwei kleine Stöberhunde, ein rauhhaariger pinscherähnlicher und ein glatthaariger, wie sie sich im Pariser Livre de la Chasse Tafel 24 auch finden (Chien d'oysel). Eine weitere Rasse stellen die fünf Hunde im Vordergrund der linken Hälfte des Teppichs der Reh- und Entenjagd (B. Kurth Abb. 19) vor. Sie sind windhundartige, schlanke mittelgroße Hunde mit kleinen, langem, spitzem Kopf, kleinen spitzen etwas umklappenden Ohren und langem, stark nach aufwärts gebogenem Schwanz, glatthaarig, hellfarbig oder gescheckt; sie sind den größeren Hunden Königs Johann (1) sehr ähnlich. Ein mittelgroßer, zottig langhaariger, schwerer Hund mit kurzem, breitem Kopf, langen breiten Behängen und langem, gekrümmt aufwärts getragenem Schwanz wird auf den Jagden des Königs Modus zur Saujagd und, auch zur Hirschhetze verwandt (14, 15, 16, 17). Der Hausbuchmeister kennt auch den großen, glatthaarigen Windhund (38). Einen großen, doggenartigen Hund mit kurzem, breitem Kopf und sehr kurz geschnittenen Ohren hat der Herzog Philipp der Gute von Burgund als Leibhund bei sich (39).

Die Jagdhunde Kaiser Karls des Fünften, wie sie van Orley gibt, setzen sich in der Hauptsache aus zwei Rassen zusammen, die beide sehr groß und sehr kräftig sind, einem glatthaarigen, hochbeinigen schlanken Windhund mit langem, spitzen Kopf, kleinen spitzen, meist hochgestellten Ohren, langem, stark nach oben gebogenem Schwanz, in der Farbe einfarbig hell oder gefleckt, und einem rauhhaarigem, dunklen Hund mit kurzem, breitem Kopf, breiten langen Behängen, hohen Läufen und langem, fast kreisförmig nach oben gekrümmten Schwanz. Beide werden neben einander verwandt. In der Saujagd (87) treten noch zwei weitere Rassen auf, nämlich ein großer, glatthaariger, starker Hund mit kurzem, rundem Kopf und gestutzten Ohren, ähnlich dem oben erwähnten Leibhund des Herzogs von Burgund, und zwei kleine, rauhhaarige Hunde mit kurzen, runden Köpfen. Der Bär bei Virgil Solis (53) wird mit gewaltigen Doggen mit spitzem Kopf und stark gestutzten Ohren gejagt. Zur Hirschjagd des Hans Baldung (64) werden wie bei van Orley der große Windhund und der kurzköpfige Rauhhaarhund gebraucht. Ein stummelschwänziger, mittelgroßer, glatthaariger Hund mit breitem, spitzen Kopf taucht bei Stradanus auf (111, 117), der im Übrigen große hochläufige, starke Hunde mit breitem, kurzem Kopf, spitzen Stehohren und langer, buschiger Rute gibt (120, 121). Auch Cranach zeigt in dem Holzschnitt der Hirschjagd (Worringer, Abb. 17) vorn links die von van Orley her bekannten zwei Rassen des Windhundes und des großen Rauhhaars. Hunde verschiedener Arten gibt er in seiner Madrider Hirschjagd (47). Der Windhund ist zahlreich vertreten, außerdem auch ein Hund mit breitem, spitzem Kopf und teils gestutzten, teils breiten herunter hängenden Ohren, einfarbig und gefleckt. Auch ein weißer langhaariger Hund mit langen Behängen und langem, buschigem Schwanz findet sich; ferner ein großer, starker Hund mit kurzem, breitem Kopf und breiten Behängen. Der junge Weißkunig bei Burgkmair (106) hat den Hirsch mit einem großen, schweren, bernhardinerartigen, langhaarigen Hund mit langer, buschiger hängend getragener Rute gesprengt. Kleinere Windhunde nehmen nunmehr die Hetze auf. Dieser große, schwere, langhaarige Hund wird auch auf der Wildjagd von dem Leibjäger neben Theuerdank gehalten (109).

Im Barock findet sich vorwiegend der von van Orley her bekannte Typ des großen, starken Windhundes. So bei Jan Brueghel d. Ä. (125), Frans Snyders (171, 172), Tempesta (245), Philips Wouwermann (157, 158, 159), dem holländischen Meister der Bärenhetze (204), Leibgebe (243), Peter Boel (182), dem deutschen Meister der Hirschjagd des Kurfürsten Ferdinand Maria von Bayern (213), Claes Berchem (192), Paul de Vos (168, 169), Jan Fyt (190), Abraham Hondius dieser auch mit einer rauhhaarigen Variante (163), endlich auch bei Rubens (145, 146, KdK. S. 112, 114, 115, 184), bei Begeyn

(209) und Berckheijde (208). Der Parforcehund, der chien courant, des Livre de la Chasse, mittelgroß, hochbeinig, mit kürzerem Kopf, langen, breiten Behängen, glatthaarig, einfarbig oder gefleckt, ist selten vertreten, so bei Callot (152), Ruthart vorn rechts (234) und Dirk Maes (201). Ein brackenartiger kleiner Hund mit niedrigen Läufen, breitem Kopf und langen, breiten Behängen von sehr gedrungenem Körperbau, glatthaarig, kommt bei Jan Wildens rechts vorn (178) und bei Jan Brueghel d. Ä. hinter dem Hirsch, neben dem Bein des Heiligen und rechts vorn (125), sowie bei Frans Snyders vorn rechts (172) vor. Zur Saujagd bei Savery (166) und Rugendas (239, 242) sowie zur Bärenjagd bei Ruthart (237, 238) werden große Doggen verwandt. Langhaarige, schlanke, hochläufige Hunde, einfarbig und gefleckt, mit langen Behängen und mittellanger, buschiger Rute, ähnlich den heutigen Settern, zeigen sich bei Philips Wouwermann auf der Hirschjagd (155) links vorn und auf der Reiherbeize (156) vorn in der Mitte.

Der Parforcehund, nunmehr mit der Verfeinerung der Jagdtechnik der Parforcejagd sehr hoch gezüchtet, und daher sehr einheitlich in seiner Erscheinung, begegnet uns häufig in den Jagdbildern des 18. Jhs. Oudry schildert die königlich französische Meute von dem Marsch zum Jagdstelldichein (248) bis zur Curée (253, 254). Auch Ridinger (270, 271, 272) und Hirth (283) geben den Parforcehund auf ihren Hirschjagden. Der Hase wird bei Ridinger (268) mit Windhunden und einem bulldogartigen schweren Hund mit kurzem, breiten Kopf, stämmigen Körper mit gestutzten Ohren und Schwanz gehetzt. Zur Entenbeize (276) werden außer einem Windhund 2 kleine langhaarige Stöberhunde verwandt, die an die chiens d'oysel des Livre de la chasse erinnern. Die beiden starken Hunde mit dem breiten kurzen Kopf und den gestutzten Ohren, welche ihrem Herrn zum Weidmannsheil mit dem gestreckten Hauptschwein geholfen haben (264), sind dieselbe Rasse wie der schwere Hund auf der Hasenhetze (268).

Je nach dem Zweck ihrer jagdlichen Verwendung sind die Hunde einzeln oder in der Mehrzahl dargestellt. Einzeln wird der Hund zur Suche gesunden oder kranken Wildes als Leithund bezw. Schweißhund geführt. So im Pariser Livre de la chasse Tafel 32 — 39, 41, Livre du roi Modus (15), van Orley (82), Burgkmair (102), Oudry (250, 256), Ridinger (269, 274). Am häufigsten in der Gotik, vereinzelt aber auch noch in der Renaissance und im Barock werden Hunde gleicher Rasse parallel dicht neben einander in gleicher Bewegung dargestellt. So schon in der Londoner Miniatur König Johanns (1), ferner auf den Devonshirejagdteppichen in der Bärenjagd (B. Kurth Abb. 16) vorn links nahe der Mitte und in der Reh- und Entenjagd (B. Kurth Abb. 19) vorn links am Rande. Weiter im Pariser Livre de la chasse Taf. 43 oben hinter dem Hirsch, Taf. 52 oben rechts, Taf. 54 hinter dem Hasen, Taf. 56 die beiden vorderen Paare unten rechts, bei

Virgil Solis in der Berliner Hirschhatz (51) vorn rechts neben dem Baum, und bei Philips Wouwerman in der Kopenhagener Hirschjagd (155) vorn links und in der Mitte vor dem Reiter und dem Hirsch daneben. Diese Darstellung ist offenbar beabsichtigt und in der Gewohnheit begründet, Hunde im Zwinger und beim Ausführen paarweise gekoppelt zu halten, damit sie sich gewöhnen, zusammen zu gehen und zusammen zu jagen (Doebel a. a. O. I S. 119). Auf den Hetzjagdbildern ist in allen Stilen eine größere Anzahl jagender Hunde gegeben, die meisten bei Oudry in der Jagd König Ludwigs XV. Aus eigener Erfahrung berichtet Doebel über die Stärke der Meute (II, S. 107):

„Ein curieuser und sehr emsiger Liebhaber von der Parforce-Jagd sind auch gewesen Ihro Hochfürstl. Durchlaucht, der neulich verblichene Fürst zu Anhalt-Dessau, Fürst Leopold, Durchl. Dieselben jagten öfters mit einer Meute von 140 — 150 Stück Hunden einen Hirsch an, und wurden gar keine Hunde auf Relais gestellet, sondern die Meute, so starck sie war, ward insgesammt gleich angelegt, und mußten auch zusammen dauern bis zum Fang. Ingleichen, da ich noch damals in Dero Diensten als Besuch-Knecht stunde, hatten Dieselben 40 Stück von den Hirsch-Hunden ausgesetzt, und jagten mit selbigen in Preußen etliche Elends-Hirsche und einen Bär par Force".

Er selber meint allerdings (II, S. 91):

„Eine Meute von 100 Hunden ist schon stark genug, damit zu jagen. Dieselben machen Lermen genug, daß man solches mit Anmut hören kan... Aber bey soviel Hunden ist auch viel Arbeit beym Jagen. Dieses wird ein jeder Parforce-Jäger zugestehn, daß es sich mit 50 Hunden leichter und besser jaget, dieweil die wenigen Hunde wegen Ergreiffung der Change und dergl. besser zu zwingen sind. Nur soviel helffen die vielen Hunde, daß ihr Laut und ihre Music stärcker wird".

Die Hunde der jagenden Meute sind in allen Stilen lebhaft bewegt gegeben, die Vorder- und Hinterbeine in weitem Sprung weggestreckt, der Kopf erhoben mit geöffneter Schnauze. In der Gotik sind die Hunde regelmäßig mit geradem oder allenfalls ganz leicht gekrümmten Rücken gegeben, auch wenn sie das Wild packen, wie im Pariser Livre de la chasse (Taf. 62 den Wildkater und Taf. 69 den Keiler am Gehör), im Stundenbuch des Herzogs von Berry den geworfenen Keiler (40) und im Devonshireteppich (B. Kurth, Abb. 16) oben links den Keiler, und oben in der Mitte den geworfenen Bären. Diese steife Haltung tritt zum Teil auch noch in der Renaissance auf, wie auf der Bärenjagd des Virgil Solis (53), der Bärenjagd des Berner Meisters (74) und der Hirschjagd des Lukas Cranach (47). Indeß zeigt sich jetzt auch schon die gekrümmte Körperhaltung, mit welcher der Hund sich an den Wildkörper anklammert, wie bei Jost Amman der Hund auf dem Rücken des Keilers (59) und ebenso bei van Orley der Hund mit der Schutzdecke über dem Keiler (87).

Die größte Mannigfaltigkeit in der Haltung des Hundekörpers zeigt der Barock. Der weiße dunkelgefleckte Windhund in der Dresdner Saujagd des Hondius vorn rechts (163) ist eine einzige gespannte Kraft. Er hat den gestellten Keiler am linken Gehör gepackt, den linken Vorderlauf stemmt er gegen den Keilerkopf, beide Hinterläufe weit auseinander gegen den Baumstamm, seine Anstrengung ist so groß, daß die Zehen weit auseinander gespreizt die einzelnen Sehnen und Knochen hervortreten und die Wirbel des Rückgrates durchgepreßt erscheinen lassen. Auch die Verrenkungen des Körpers beim Nehmen von Hindernissen werden im Barock zuerst gegeben, Baumstämme sind als solche Hindernisse beliebt, z. B. bei Rubens KdKS. 115 vorn links unten, Snyders 172 links oben, und Paul de Vos 199 rechts unten. Dies setzt sich in das Rokoko fort: Hirth 283, Oudry 261 vorn links, Ridinger 271 vorn rechts. Das Bild des vom Wild abgeschlagenen in verrenkter Stellung am Boden liegenden Hundes tritt in der Renaissance auf: van Orley 87, Jost Amman 59, Cranach 45 und Worringer Abb. 17. Im Barock steigert sich die Vielfältigkeit der Körpergestaltung des abgeschlagenen Hundes dadurch, daß er nicht mehr nur als am Boden liegend, sondern im Augenblick des Umfallens oder des Durchdieluftgeschleudertwerdens gegeben wird, so Snyders 172, Jacobsen 195, Paul de Vos 168. Die Darstellung der geschlossen als Meute jagenden Hunde in größerer Anzahl, wie sie schon im Pariser Livre de la Chasse Tafel 50, 51, 53, 57, 59, 60 vorkommt, findet sich in der Renaissance überhaupt nicht, wohl aber im Barock 152, 172, 169, 183, 168, 190, und gesteigert im Rokoko 251, 252, 270, 272. Der Gefühlsausdruck der Anteilnahme an der Erregung des Jagens geht bei dem Jagdhunde parallel mit dem des Jägers, ist im Barock aufs Höchste gesteigert (Snyders 171 oben in der Mitte, Hund- und Menschenkopf dicht beieinander, Holl. Meister 204) und übertrifft zuweilen sogar den des Jägers, wie bei Hondius 163, wo das ruhige Gesicht des zum Stoß ausholenden Jägers und das stumpfsinnige seines Dieners gegen die erregten Hundegesichter abstechen.

B. I. 2. d) Beizvogel

Die Beizjagd mit dem Falken, Habicht und ähnlichen Raubvögeln findet sich in allen Stilen. Der Beizvogel wird in Ruhe, auf der Faust oder auf dem Traggestell getragen und in der Luft bei Verfolgung oder im Kampf mit dem Federwild gegeben, bisweilen auch aufsteigend an der Langfessel (22, 165). Die zarte Behandlung des Beizvogels beim Tragen auf der Faust durch schützendes Vorhalten der freien Hand wird übereinstimmend in der Gotik bei dem Falkner vorn rechts in dem Stuttgarter Livre de la Chasse (22) und in der Renaissance bei Holbeins Robert Cheseman (abgeb. Handbuch der

Kunstwissenschaft Burger, Deutsche Malerei Band III Tafel 48) dargestellt. Das Anlocken mit dem Federspiel ist in dem Berliner Livre du Roi Modus (13) und bei Philips Wouwerman (Versteigerungskatalog 266 des Math. Lempertz-Köln 1928 Tafel 2), der Versuch der Abnahme des Beizvogels von dem geschlagenen Wild am Boden bei Augustin Hirschvogel (Schwarz, R. 15, E. 15) dargestellt. Besonders häufig findet sich die Darstellung des Kampfes mit dem Reiher in der Luft: so im Berliner Livre du Roi Modus (13), bei Balthasar Hau (50), Philips Wouwermann (156) und Ridinger (277). Einen Kampf zweier Falken mit dem bereits zu Boden gestürzten Reiher gibt Teniers d. J. (185).

B. I. 2. e) Treiber

Endlich dient auch der Mensch als Treiber bei den Vorstehjagden dem Jäger zum Erlegen des Wildes. So treiben die zahlreichen Berittenen und Läufer, die allerdings auch selbst das Wild strecken dürfen, die Rothirsche in das Wasser vor den Ständen der fürstlichen Jäger auf Cranachs Hofjagden (45, 46, 47). Eine ähnliche Anordnung findet sich auch in der linken Hälfte der Münchner Handzeichnung Peter Candids (123). Auf dem Vorstehtreiben der Berliner Handzeichnung des Niederländ. Meisters um 1620 (196) treiben im Hintergrunde Leute zu Fuß und in einem Kahn das Wild vor die Schützenstände. Auf Ridingers Berliner Wasserjagd (266) sind in der Kammer hinten Jäger zu Fuß mit Hunden beschäftigt, das Wild in den Wasserlauf zu treiben.

B. I. 3. Das Jagdobjekt

An jagdbarem Wild bildet das Pariser Livre de la Chasse ab: den Rothirsch, das Renntier, den Damhirsch, den Steinbock, die Gemse, den Rehbock, den Hasen, das Kaninchen, den Bären, das Wildschwein, den Wolf, den Fuchs, die Wildkatze, den Dachs, den Fischotter, merkwürdigerweise gar kein Federwild. Einen solchen Reichtum in der Darstellung verschiedenen Wildes treffen wir nur noch bei Ridinger. Die Jagddarstellung in allen Stilen beschränkt sich indeß auf die Jagd auf Rotwild, Damwild, Schwarzwild, Bär und Wolf, sowie die Beizjagd. Im Pariser Livre de la Chasse kommt auch die Jagd auf den Fischotter vor. Auffallenderweise ist auch niemals der Luchs und die Jagd auf ihn gegeben. Der Hausbuchmeister hat zwar einen Wisent gezeichnet (J. Dürkop, Hallesche Dissertation S. 7) und auf Dürers Stich Adam und Eva von 1504 (KdK. S. 127) wechselt ein kapitaler Stangenelch im Dämmer des hohen Holzes vorüber. Gleichwohl hat kein Meister die Jagd auf dieses edle Wild geschildert. Erst im Rokoko ist Ridingers Vollständigkeit der Luchs nicht

entgangen. Den Biber hat Lukas Cranach in seinem Bildnis des Kardinals Albrecht von Brandenburg als hl. Hieronymus von 1527 aufgenommen (abgeb. bei Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg. Die Gemälde von Lukas Cranach Abb. 156). Vom Standpunkt des Naturalismus aus ist festzustellen, daß der Mangel in der künstlerischen Wiedergabe des Geschauten bis tief ins 16. Jh. hinein am bemerkbarsten in der Darstellung des Wildes hervortritt. Das Geweih des Rothirsches hat geradezu abenteuerliche Formen eines Astes angenommen, der in regelmäßigen Abständen dicht mit gleichgroßen kürzeren Ästchen ausgezackt ist. Auch der Meister des Pariser Livre de la Chasse, der doch in Tafel 44 die Stangen eines Kronenzehners nahezu richtig gegeben hat, ist von diesem Mangel nicht frei (Tafel 5, 43, 49). Hans Baldung Grien (64) hat die Geweihstangen in Form einer wellenförmig nach unten hängenden, mehrfach abgesetzten Girlande gegeben. Eine ähnliche Bildung zeigt die hintere Stange des Hirsches von Orleys vorn links in 82. Bei Stradanus sind Zweifel berechtigt, ob er jemals einen Hirsch mit eigenen Augen gesehen hat. Abgesehen von der plumpen, pferd- oder rinderförmigen Figur tragen seine Hirsche auf dem Kopf zoologisch unmögliche Gebilde. In 110 trägt der Hirsch vorn links die Zusammensetzung eines Rothirschgeweihs mit Damhirschschaufeln in der oberen Hälfte! Bei dem Hirsch daneben in der Mitte sind die Geweihenden alle nach einer Richtung gegeben. Bei dem Geweih des Hirsches in der Mitte in 111 fehlen die Augensprossen über den Rosenstöcken. Diesen Mangel zeigen auch Burgkmairs Hirsche (98, 102). Selbst im Barock zeigt sich noch eine zoologische Unkenntnis der Geweihbildung. Der Hirsch Vinckeboons (140) hat mit seinen langen, gleichmäßig dünnen, geraden, eng nebeneinander ohne jegliche Auslage gestellten Stangen fast ein vergrößertes Rehbockgehörn statt eines Geweihs auf dem Kopfe, an dem die Enden zudem noch wie bei dem vorstehend erwähnten Hirsch des Stradanus sämtlich einseitig nach rechts stehen. Auch Math. Merian (224) kennt noch das gleichförmig ausgezackte hölzerne Hirschgeweih. Fast ausnahmslos werden in allen Stilen nur kapitale Stücke gejagt. Die Hirsche haben starke, vielendige Geweihe, die Keiler gewaltige Gewehre.

In der Gotik ist der Hirsch in Ruhe, dann auch im Rudel mit Kahlwild, stehend, äsend und sitzend, sowie flüchtig auf dem Lande und wasserdurchrinnend gegeben. So Pariser Livre de la Chasse Tafel 5, 35, 40, 43, König Johann von England (1), Esau schießt Wildbret (2, 3), Fresko in Lichtenberg (8), Roi Modus (16, 17, 19), Oberdeutscher Meister (42), endlich auch in eingestellten Jagen im Livre de la Chasse Pariser Fassung Tafel 64 und Dresdner 35.

Mannigfaltiger erscheint das Wildschwein, nicht nur in der Ruhe und flüchtig (Pariser Livre de la Chasse Tafel 13, 57), sondern auch von den Hunden gestellt (Pariser Livre de

la Chasse Tafel 69), zur Deckung in eine Dickung eingeschoben (Pariser Livre de la Chasse 81, Livre du Roi Modus 14) und endlich im Netz und in der Falle (Pariser Livre de la Chasse Tafel 64, 68), endlich auch in der Suhle (Pariser Livre de la Chasse Tafel 82).

Bär und Wolf sind abgesehen von einer Schilderung ihres Familienlebens (Pariser Livre de la Chasse Tafel 12, 14) nur flüchtig (ebenda Tafel 56, 59) und in der Falle (Ebenda Tafel 66, 67, 73), der Wolf auch am Luder (ebenda Tafel 71, 74) sowie an der Kirrung (ebenda, Tafel 70, 72) gegeben.

Der Erregungsausdruck des gotischen Wildes ist gering. Der von König Johann gehetzte Rothirsch (1) zeigt in seinem geöffneten Geäse den Lecker. Der Hirsch auf den Esau zielt (4), hat das Geäse weit geöffnet und äugt auf seinen Verfolger. Das Schwarzwild im Pariser Livre de la Chasse hat das Gebrech weit geöffnet, als es vom Schwert getroffen wird und von der Meute gestellt ist (Tafel 58, 69).

An neuen Stellungen des Hirsches bringt die Renaissance: den vom Hunde aus der Deckung gesprengten, zur Flucht ansetzenden Anjagdhirsch, so bei van Orley (82 vorn links) und Burgkmair (106), ferner den von den Hunden gestellten Hirsch, so van Orley (80 oben rechts), Braunschweiger Flämischer Meister 71), Cranach (45 oben links in der Mitte, 46 links oben im Mittelgrunde, 47 links oben im Mittelgrunde und Worringer Abb. 17 links vorn), endlich den von den Hunden niedergezogenen Hirsch, so Stradanus (110 in der Mitte, 111 oben rechts) und Cranach (46 Mittelgrund rechts). Hiermit verbunden ist eine größere Wendigkeit und Gelenkigkeit des Wildkörpers überhaupt. Die steife gotische Hals-Rückenlinie ist verschwunden. Fast im rechten Winkel wenden der sichernde Hirsch bei Ostendorfer (63) und der die Hunde abschlagende bei Cranach (Worringer Abb. 17) Kopf und Hals zur Seite. Der Keiler bei Jost Amman (59) schlägt mit zurückgebogenem Kopf nach dem Hund, der ihn hinten auf dem Rücken gepackt hat. Der seelische Ausdruck ist wenig gesteigert. Gebrech und Geäse werden weiter geöffnet gegeben, so z. B. van Orley (87), Jost Amman (59), Burgkmair (98). Dem Hirsch vorn rechts bei Tobias Stimmer (61) hängt der Lecker weit aus dem Geäse.

Im Barock gibt es auch Wild im Ruhezustand, wie das Rotwild in der Lichtung bei Merian (221), die Wildziegen auf der felsigen Küste bei Willaerts (173), die Hasen hinten links bei Vinckeboons (131), sowie der Hase vorn rechts und der Bär vorn links, die sich gedrückt haben (135, 139), endlich das Wasserwild bei Jan Brueghel d. Ä. (124) und Keirincx (187). Die alte steife gotische Haltung kommt indeß auch noch vor, wie z. B. bei dem Hirsch und dem Tier in der Hirschjagd Paul Brils (127). In der Hauptsache aber befindet sich das Barockwild im Zustande stärkster Bewegung und Erregung. Jetzt erscheinen die auf den Rücken gestürzten, wild mit den

Läufen um sich schlagenden kapitalen Hirsche Rutharts, denen die Hunde in die Weichen und an die Drossel fahren (234, 235, 236), jetzt wird der Schaufler auf der Flucht vom Hund am Lauscher gepackt vorn zu Boden gerissen (169), jetzt tritt der Hirsch beim letzten Kampf den Rüden nieder und wirft den anderen in die Luft (168), jetzt reißt der gestellte Hauptbär mit der Hinterpranke einem Hund die Seite auf und zerbeißt zugleich einem anderen die Schulter (204), jetzt schlägt der eingeschobene Basse die Meute ab, daß die Packer rechts und links zur Seite fliegen (172). In der Anstrengung, sich von den haltenden Hunden loszureißen, um es mit den neu heranstürmenden aufzunehmen, biegt sich der ganze Leib des Keilers bei Rubens (145), Hondius (163) und Merian (223). Fürchterlich reißt der Keiler in seiner Wut das Gebrech auf (166, 167, 171, 163, 172). Mit aus dem Kopf quellenden Lichtern, weit offenem Geäse und heraushängendem Lecker versucht der ungerade Zehnender noch eine matte letzte Flucht (201).

Dem Barockwild sehr ähnlich gestaltet ist das Wild des Rokoko, nur feingliederiger und ins Nervöse übersetzt. Der Wildkörper ist sehr beweglich; man betrachte z. B. in der Würzburger Fuchsjagd Oudrys (257) die S-kurve des Fuchskörpers von der Luntenspitze über Rücken, Hals bis zur Nase und dabei den Kontrapost von Lunte und Kopf. Der Rehbock (255) hat schmale, eingezogene Weichen und setzt die Hinterläufe zierlich mit den Spitzen der Schalen auf. Die Geweihbildung des Rothirsches zeigt weitausgelegte kapitale Geweihe mit starken Stangen und vielen Enden (Ridinger 263, 269 und Oudry 261), eine gute Fortsetzung des Ruthartschen Geweihs (233, 234, 236). Der seelische Ausdruck steigert sich zum klagenden Verenden des Hirsches mit gen Himmel gerichteten Lichtern (Oudry 261).

B. I. 4. Der Jagdraum

Der Jagdraum ist sowohl in den Stilen wie auch von den einzelnen Meistern sehr verschieden dargestellt. König Johann (1) jagt auf leicht welligem, gras- und blumengeschmücktem Gelände, in dem zwei hohe Bäume, eine Eiche und ein Ahorn, stehen. Die Esaujagden (2, 3, 4) sind in den drei Handschriftminiaturen recht verschieden behandelt: die einfachste Fassung gibt die Münchener Handschrift mit ebenem, anscheinend von langen Gräsern spärlich bedecktem Boden und einem Baum, in der Fuldaer Handschrift ist das Gelände vorn wellig bewegt und steigt hinten nach rechts an, bestanden ist es mit zwei Bäumen und einem krautähnlichen Gebilde, die Donaueschinger Handschrift zeigt starkbewegtes, nach rechts fast steil ansteigendes, gebirgiges Gelände, das mit zwei Laubbäumen bestanden ist. Auch in der Lichtenberger Hirschjagd (8) steigt das Gelände, das sonst unkenntlich und unbewachsen ist, rechts am Rande, wo der Hirsch flüchtet, an.

Diese spärliche Vegetation ändert sich im Folgenden. Die Bären- und Saujagden des Devonshireteppichs (B. Kurth Abb. 16) findet auf einem nach hinten ansteigenden, dicht mit Gras, Kräutern, Blumen, Büschen bedeckten zum Teil steinigen Gelände statt, das hinten von einer dichten Kulisse mannigfaltiger Bäume mit Architekturen rechts und links abgeschlossen wird, links von der Mitte oben sitzt ein Keiler eingeschoben unter einem Baum, rechts im Mittelgrunde kommt eine Bärin mit zwei Jungen aus einer Felsspalte, oben darüber flüchten zwei Bären über eine Klippe. Auch in der Falkenjagd (B. Kurth Abb. 17) ist die Erde dicht mit Gras, Blumen und Kräutern bedeckt, und schließen hohe Bäume mit Architektur auf einem Felsen den Hintergrund zum Teil ab, links oben ist ganz wenig Himmel sichtbar. Die Jagd auf Ottern und wilde Schwäne (B. Kurth Abb. 18) spielt sich an der Küste und in einer Meeresbucht ab, neben der eine Burg steht, das Land ist wiederum mit Gras und Blumen dicht bedeckt, in der Mitte hinten stehen auch etliche Bäume, Schwäne und Enten sind teils auf dem Wasser, teils am Ufer, aus einem Loch im Ufer kommt ein Otter heraus. Auch das Gelände der Reh- und Entenjagd (B. Kurth Abb. 19) wird hinten von einer dichten Hochwaldkulisse mit drei herausragenden Bergen, auf denen links und rechts Schlösser gebaut sind, abgeschlossen, darüber ist ein schmaler Streifen Himmel, vorn ist eine Mühle mit einem Wehr dahinter gegeben. Im Mühlteich vorn sind Enten und ein Reiher. In seinem Wasser steht Schilf. Das übrige Gelände ist wieder mit vielen Gräsern und Blüten bedeckt. Wenige kleine Büsche sind eingestreut. Das Rottier links vorn wird auf offener Wiese abgefangen, der Falke rechts oben stößt in Höhe der Baumkronen auf den Reiher. Die Rotwildhetzjagd des Regensburger Teppichs (B. Kurth Abb. 28) findet auf einem freien Platz vor einer dichten Kulisse hoher Bäume mit eingestreuten Architekturen statt. Die Jagdreviere des Pariser Livre de la chasse sind abwechselungsreich und bemühen sich, in biologischen Bildern den Lieblingsaufenthalt des Wildes anzugeben. Gemsen und Steinböcke leben in steiler Gebirgsgegend mit wenig Grasbüscheln und vereinzelten Baumgruppen (Taf. 8), die Hasen in buschbestandener Wiese (Taf. 10), die wilden Kaninchen in hügelreicher, mit Felsbrocken durchsetzter Landschaft, die durch ihre Höhlen unterwühlt ist. Auch der Dachs hat seine Baue in klippenreicher, mit Gras und einzelnen Bäumen bestandener Gegend (Taf. 16). Der Otter fängt im bewegtem Flußwasser Fische (Taf. 18). Der Jäger mit dem Leithund hängt der Fährte in einem hohen, dichten Bestande von Laubholz nach, dessen Boden dicht mit Gras, Kräutern und im Dunkel aufleuchtenden Sternblumen bedeckt ist. Die Hasen werden im Getreidefeld gejagd (Taf. 84—86). Bei den Hetzjagden, die auf leicht gewelltem, nach rechts ansteigendem Gelände vor sich gehen, das immer dicht mit Gras, Kräutern und Blumen bestanden ist, stehen die hohen Bäume vereinzelt oder in kleinen Gruppen (Taf. 43, 46, 49, 50, 51, 56).

Das später in der Renaissance beliebte Motiv des von Baumstämmen überschrittenen Wildkörpers tritt hier schon auf (Taf. 43, 57). Die den Horizont abschließende dichte Hochwaldkulisse fehlt im Allgemeinen und ist nur zu einem Teil in der Bärenhatz rechts oben gegeben (Taf. 56). Das Dresdner Livre de la chasse ist nicht so reich und abwechselungsvoll in der Angabe der Bäume und Pflanzen, auch weniger deutlich in der Geländebezeichnung, die meist, wie bei der Pariser Fassung, eine nach rechts ansteigende Bodenwelle ist. Bei weitem fortgeschrittener ist die Stuttgarter Fassung, wohl auch wesentlich jünger. In der Hirschjagd (21) gibt sie ein weites, bewegtes, gebirgiges Gelände mit wenig verstreuten Büschen und einem Ausblick auf eine in Äcker eingeteilte Ebene, die hinten mit hohen Bergen abgeschlossen ist und in der etwas weiter vorn hinter der rechten ansteigenden Bodenwelle mehrere Türme sichtbar sind. Auch hinten links hinter einer mehr zurückliegenden Erhebung taucht Architektur auf. Der Meister des Livre du Roi Modus liebt bewegtes in spitzen Felsen sich erhebendes gebirgsartiges Gelände, auf dem wenige hohe Bäume stehen. An einer Stelle ragen die Baumstümpfe des abgeholzten Waldes noch empor (15). Gras ist nur spärlich und selten gegeben (16). Der Keiler hat sich in dichtes Gebüsch eingeschoben (14). Die Beizjagd auf Ente und Reiher findet in einem Gebirgssee mit kahlem Ufer und schmalem Himmelsstreifen darüber statt (13). Auch die Entenbeize Jan van Eycks (39) spielt sich an einem Gewässer in baumloser gebirgiger Gegend ab. Der Parforcehirsch des Hausbuchmeisters (38) bricht zusammen, bevor er das dichte hohe Holz links am Bildrande erreicht hat. Die Verfolger nahen in der kahlen, mit einigen Baumstümpfen und wenig Kräutern bestandenen Ebene. In dem Holz sichert, von zwei Baumstämmen überschnitten, ein Rudel Kahlwild zu den Jägern gewandt. Hinten breitet sich eine mit felsigen Erhebungen durchsetzte links von einem festen Schlosse und rechts von einem Wasserlauf durchzogene Landschaft aus, deren höchste Erhebung links von einem festen Schlosse und rechts von einem Galgenberg mit Galgen und Rad gekrönt wird. Unterhalb des Schloßberges befinden sich eine Mühle und ein Dorf, rechts pflügt ein Bauer, der sich den drohenden Wildschaden fürchtend nach den Hasen umsieht, die rechts oben aus dem Wald ins Feld wechseln. Weiter vorn rechts hält eine Andachtssäule entsprechend dem Galgen oben den Gedanken an das Jenseits wach. Die Landschaft mit der Hirschjagd des oberdeutschen Meisters (42) wird von dem Flußlauf und den großen Türmen der Architekturen an seinem Ufer beherrscht. Der Hirsch hat das Wasser angenommen und befindet sich dicht an der Mauer. Aus dem vielgewundenen Flußtal, das von einer Brücke in der Mitte überspannt ist, steigen rechts am Bildrand steile Felsen auf, über denen in der Luft ein Falke auf einen Vogel stößt. Die abgeholzte Waldlichtung mit Baumstümpfen, Ästen und großen Steinen, auf der die Meute den

Keiler gerissen hat, wird im Halbkreise dicht von hohem Holz umstanden, über das im Hintergrunde eine hohe schloßartige Architektur aufragt (40).

Das richtige Rotwildrevier der Ebene mit hohen alten Bäumen, dichtem Unterholz, Gebüsch, Ginsterstauden, Suhlen, stellenweise Lichtung mit Baumstümpfen gibt Ostendorfer (62, 63). Außer einem Hochsitz neben der Suhle und dem vieltürmigen Dach des Jagdschlosses hinten in der Mitte am Horizont sowie einer Andachtssäule, die aber statt des Heiligenbildes das Herzoglich bayerische Wappen enthält, findet sich nichts Künstliches in der Landschaft. Die Bärenjagd Virgil Solis' findet auf einem kahlen steinigen Höhenrücken statt, der von einigen hohen Bäumen in weitem Abstand umstanden ist (53). Das Gewässer seiner Entenjagd mit der dichten Schilfinsel in der Mitte hat flache kahle Ufer, auf denen nur vorn in weitem Abstande 5 hohe Bäume und links ein dichtes Gebüsch stehen, niedrige Büsche sind am Fuß der anderen Bäume vorn, hinten rechts sind die Dächer des Dorfes über den Bäumen sichtbar (52). Der Hirsch und das Rottier werden von den Hunden in dichtem Gebüsch hochgemacht (54). Der Hirsch in seiner Hirschhatz (51) durchrinnt einen schmalen Wasserlauf, dessen flache Ufer beiderseits mit wenig Unterholz und einigen hohen Bäumen bestanden sind. Rechts und links am Bildrand steht hohes Holz dichter. In der rechten Bildhälfte öffnet sich die Landschaft zu einer leicht gewellten Ebene, aus der rechts ein kleines Gebäude und hinten ein steiler Berg mit einer Burg darauf aufragen. Auch Jost Amman (58) nimmt zu seiner Bärenjagd links oben einen kahlen, steinigen, von wenig Büschen und Kräutern bedeckten, mit einem niedrigen Baum bestandenen Höhenrücken, während in der rechten Bildhälfte ein ansteigendes mit wenig hohen Bäumen licht durchsetztes Gelände dargestellt ist, auf dem hinten ein von den Hunden verfolgter Bär flüchtet, und vorn der Jäger in Deckung eines dichten hohen Busches auf den Bären anschlägt, der rechts den starken Baum angenommen hat. In seinen unter anderem mit Jagddarstellungen belebten Monatsbildern (55, 56, 57, 60) gibt Amman weite Landschaften mit Blick auf Gebirge, große Wasserflächen, mit viel Architektur, in denen Menschen Getreide schneiden, Schlittschuh laufen, Langholz fahren, pflügen, säen, Holz hacken, Mehl in die Mühle tragen. Die Saujagd (55) findet auf völlig deckungslosem Gelände, die Falkenbeize (57) auf der Stoppel statt. Der Jäger bei Pieter Bruegel (49) pirscht sich an die Hasen auf einem abfallenden hügeligen Gelände an, das mit hohen Bäumen licht besetzt ist, und auf dem ihm ein Gebüsch Deckung gibt. Dieser Hügel geht dann in eine bergige Höhe über, auf der ein Schloß steht. Links öffnet sich die Landschaft in ein weites Flußtal mit zahlreichen Gebäuden, Kirchen, Segelschiffen auf dem Fluß und einer großen Stadt am Horizont. Die Flucht des Hirsches bei Baldung Grien (64) geht über hügeligbewegtes Gelände ohne Grasnarbe, das mit hohem Holz in starken und dünnen Stämmen und auch etwas Ge-

büsch rechts unten bestanden ist. Zwischen den Stämmen rechts am Rande ist ein Stück Fangnetz sichtbar. Cornelis Massys (69) gibt ähnlich wie Pieter Bruegel von dem Schauplatz der Jagd einen Blick in eine weite von einem großen Fluß durchzogene hügelige Landschaft mit Schlössern, Dörfern und Städten. Die Hirschjagd selbst findet im vorderen Mittelgrunde auf einer Waldlichtung statt. Holbeins Jagdnarren (75) hetzen den Hirsch in offenem leicht bewegtem Gelände gegen ein links am Rande des nur angedeuteten Waldes aufgespanntes großes Fangnetz, im Hintergrunde liegt auf einem Hügel eine Burg. Der Horizont dahinter ist mit hohen Bergen abgeschlossen. Die beiden Bären in der Bärenjagd des Berner Meisters (74) sind bis zu den hohen, durch Netze verstärkten Einstelltüchern getrieben, der Hauptbär vorn hat die Einstellung schon niedergedrückt. Es ist eine mit Baumstümpfen, abgebrochenen Ästen, Steinen, kleinen Büschen besetzte Lichtung im Nadelwald. Die Tücher mit den Netzen ziehen sich in weitem Bogen von vorn bis in den Mittelgrund. Sie sind nicht an Bäumen, sondern eingerammten Pfosten befestigt. Die Hirschjagd Stimmers (61) geht über einen hügeligen kahlen Höhenrücken mit einer Wasserlache und einem Bach mit starkem Gefälle. Links am Rande steht dichtes hohes Laubholz. Auch im Mittelgrund in der Mitte steht hohes Holz in einer Gruppe. Vorn rechts befindet sich ein hoher Baum mit Gebüsch. Rechts und links wird der Blick auf eine bergige Landschaft mit krönenden Architekturen frei. Im dichten Gewirr des Unterholzes eines von hohen, schlanken, licht stehenden Bäumen gebildeten Bergwaldes, durch dessen eine Lücke ein Turm im Hintergrunde sichtbar wird, läßt bei Cranach der berittene Jäger das Hauptschwein auf sein Schwert auflaufen (Worringer, Abb. 16). Dichte Hochwaldstreifen durchziehen die großen Wildjagden Cranachs (45, 46, 47). Von den Baumstämmen überschnitten sind flüchtende Rudel Rotwild oben links in 46 und 47 zu sehen. Das Gelände ist hügelig und steigt in 47 links zu einer Anhöhe auf. Es ist von breiten Wasserläufen durchzogen. Im Hintergrunde ragen die Jagdschlösser auf, in 46 am Ufer eines breiten Gewässers, das von einer Holzbrücke überspannt ist. Die Lichtungen sind mit Gras und Sandstellen bedeckt. Büsche und Baumstämme sind eingestreut. In der Kopenhagener Jagd (45) öffnet sich die Landschaft links in ein weites von hohen Bergen abgeschlossenes Tal. Burgkmair verlegt den Schauplatz der Jagden seines Theuerdank und Weißkunig hauptsächlich in das Hochgebirge, wohl das bevorzugte Jagdgebiet Kaiser Maxens. Hier jagte der letzte Ritter auf Hirsch, Gams, Sau und Bär. In schroffen, steil abfallenden, durchklüfteten Felswänden, zwischen denen in der Tiefe das Wildwasser schäumt, steht das Gamswild (88—91), in dunkelen Dickungen, überragt von knorrigen alten Bäumen, hat sich der Keiler eingeschoben (95, 99), aus dichtem Gebüsch brechen das Hauptschwein und der Bär hervor, um den fürstlichen Jäger anzunehmen (93, 99, 105). Im Durchblick zwischen

steilen Felsen erscheinen ein stiller Bergsee (90) oder eine Burg (94). Die Gipfel hoher Laub- und Nadelbäume im Vordergrund links machen die hohe Lage des Reviers deutlich (89). Steingeröll, Gras und Kräuter, kleine Büsche und Baumstümpfe bedecken den Boden. In der Wildjagd (109) zieht sich das an Pfosten aufgehängte Netz quer über das ganze Bild. Einen Ausblick in eine weite Flußlandschaft mit Architektur geben 107 und 108. Der Himmel, in welchem drei Falken dem Reiher folgen, ist sehr schmal gegeben (108). Die Falkenbeize Balthasar Haus (50) findet am Ufer eines zwischen hohen Bäumen rechts und links eingebetteten, mit reichlichem Schilf bestandenen Gewässers statt. Der Luftraum, in dem die 3 Falken auf den Reiher stoßen, ist klein gegeben. Die von hohen alten Laubbäumen überragte dunkele Schlucht, in welcher der Hirsch bei Gillis van Coninxloo (122) flüchtet, ist ein Teil einer waldigen hochgegipfelten weiten Waldlandschaft mit Gewässern, Schlössern, Häusern, einer Wassermühle und einer Brücke im Vordergrund. Ähnlich wie Burgkmair gibt van Orley in seinen Jagdteppichen ein von seinem kaiserlichen Jagdherrn bevorzugtes Revier. Mit seinen Wasserflächen, Lichtungen, größeren und kleineren Baumgruppen und Fernblicken hat es einen parkartigen Charakter, das Jagdschloß darin ist öfters dargestellt. Der Baumbestand zeigt eine große Mannigfaltigkeit an Birken, Eichen, Linden, Rüstern, die z. T. von Efeu umsponnen sind. Es gibt dichtes Unterholz, Dornen, Grasbüschel, Kräuter, Schilf, Farren, Baumstümpfe, auch gepflügten Acker (76—87). Stradanus wechselt in der Darstellung seiner Jagdreviere ab. Seine botanische Genauigkeit ist groß wie die van Orleys, sein Gelände immer hügelig und bewegt und nie mit einer zusammenhängenden Grasnarbe bedeckt. In einem lockeren Bestande hohen, krummgewachsenen Holzes hat sich der Keiler bis an den Kopf vor dem ihn stellenden Hunde in dichtes Gebüsch eingeschoben, Büschel von Gras und blühendem Kraut bedecken den von Baumwurzeln durchzogenen Boden. Links im Mittelgrunde ist ein Wasser, an dem die Hunde getränkt werden (115). Die Hirschjagd (111) findet in einem offenen, sehr hügeligen Gelände statt, auf dessen Kuppen vereinzelte hohe Laubbäume stehen. Im Hintergrunde zieht sich eine lockere Baumkulisse über das ganze Bild, über deren Gipfel der Blick auf eine weiteres Hügelland rechts hinten frei gegeben ist. Etwas Gebüsch mit drei hohen Bäumen findet sich rechts hinten am Bildrand. Vorn links krümmen sich Baumwurzeln. Die Hirschjagd für den König von Frankreich (112) geht auf ebenfalls sehr bewegtem Gelände in der Nähe des Jagdschlosses rechts am Bildrande vorbei. Auch hier zieht sich eine Baumkulisse im Hintergrunde von links bis etwas über die Mitte entlang. Rechts auf einem Hügel vor dem Schloß steht eine Baumgruppe. Im Vordergrund steht ein großer schräg nach links geneigter, breitästiger Laubbaum mit knorrigen Wurzeln. Wenig Bäume, aber weiten Blick in hügeliges Land mit einem Bergrücken und einer Burg darauf zeigt

die Hirschjagd 110. Der orientalische Bogenschütze pirscht sich auf einem mit wenig hohen Baumgruppen bestandenen Höhenrücken an den getäuschten Hirsch heran, das Tal im Hintergrunde weist dichten Laubwald auf (113). Die Dächse (116) werden in einem offenen bergigen Gelände mit vereinzelten hohen Bäumen gegraben und ausgeräuchert, im Hintergrunde setzt sich die Landschaft von einem breiten Fluß durchzogen fort. Das Graben und Fangen der Stachelschweine (117) spielt sich auf einem kahlen Höhenrücken, der mit wenig hohen Bäumen und einigen Kräutern bewachsen ist, ab. Weiter hinten ist ein Flußtal mit einer Ortschaft. In der Mitte im Hintergrunde erhebt sich ein schloßähnliches Gebäude. Auf Sau und Wolf wird in eingestellten Jagen gejagt (118, 119, 120). Das Netz der Wolfsjagd hängt von Randbaum zu Randbaum des Vordergrundes und taucht im Mittelgrunde links wieder auf. Das Gelände dahinter ist offen, von wenig Baumgruppen durchsetzt, im Hintergrunde ist eine Wassermühle. Ein ähnliches Gelände ist bei der anderen Wolfsjagd (118) von vorn links in weitem Ausmaße hinten quer über das ganze Bild mit Tüchern eingestellt. Gleichfalls Tücher sind zu der Saujagd 120 benutzt, die man eben aufstellt, um das in hohem Korn steckende Schwarzwild festzuhalten. Paul Brils Hirschjagd (127, Palazzo Doria Rom) findet in bergiger Gegend am Ufer eines schilfbestandenen Gewässers inmitten eines Waldes alter starker z. T. hohler Bäume statt, zwischen denen im Hintergrunde ein Turm hervorragt. Gräser, breitblätterige Kräuter und große Pilze wachsen auf dem Waldboden. Für seine andere Hirschjagd in Florenz (128) hat er ein felsiges Flußtal gewählt. Ein Bestand hoher alter Bäume, unterbrochen von einem bildeinwärts führenden Weg, tritt links an das Flußufer heran. Auf dem anderen Ufer erheben sich in weiten Abständen Gebäude und Türme. Der Blick geht über das Flußtal zu den Bergen im Hintergrund, die den Horizont abschließen. Noch mehr ins Gebirge verlegt er die Pirsch auf den Rothirsch (126, Hannover). Die Jäger haben hinter Felsblöcken auf einem kleinen freien Platz am Fuße einer hohen baumbewachsenen Felswand, über die vor ihnen ein Wildwasser stürzt, Deckung gefunden. Am anderen Ufer liegen niedriger große Steintrümmer, vor denen rechts vorn der Hirsch äst. Über diesen Trümmern sieht man weit in ein hügeliges Land mit einer breiten Straße und Architekturen im Hintergrund, rechts am Rande steigen die Felsen wieder auf mit Büschen und Bäumen bewachsen und von antiken Ruinen bekrönt. Der Braunschweiger Flämische Meister (71) zeigt eine Hirschjagd im Schloßzwinger, auf künstlich geebnetem, auf drei Seiten von Mauern umgebenen Platz zwischen Dorfstraße, dem Fluß und dem Ringgraben des rechts sich erhebenden Schlosses. Hinter dem Fluß erheben sich auf ansteigendem Gelände Häuser und Kirchen einer großen Stadt.

Der Schauplatz der Rubenschen Jagden ist sehr verschiedenartig. In der Wolfsjagd (KdKS. 112) ist es eine weite,

flache kahle Ebene, über die sich im Hintergrunde in einer Senke ein Streifen hohen Laubholzes hinzieht. In der Jagd auf Löwen und Leoparden (KdKS. 112) ist es ein welliges, kahles Hügelland, durch das sich im Hintergrunde ebenfalls ein Streifen Laubwald zieht, schwerlich das echte Revier der gejagten Großkatzen. Anders in der Jagd auf Krokodil und Flußpferd (KdKS. 114). Diese spielt sich an dem links vorn nur wenig sichtbaren Gewässer ab, auch hier eine flache weite Ebene, vorn mit Schilfstauden bewachsen, im Hintergrunde steht eine Palme. In der Marseiller Wildschweinsjagd (KdKS. 115) ist es eine offene Stelle im Urwald, quer vorn liegt ein der Rinde teilweise entkleideter Baumstamm, den Hintergrund bilden hohe Bäume und dichtes Gebüsch. Die Petersburger Löwenjagd (KdKS. 153) läßt eine Landschaft nicht erkennen, es ist nur ein flacher Erdboden gegeben. Die Münchener Löwenjagd (KdKS. 154) findet ähnlich wie die Wolfsjagd in einer kahlen etwas hügeligen Gegend statt, durch die sich hinten wiederum ein Streifen Laubwaldes zieht, also auch kein Löwenrevier. In einer Lichtung mit hohen alten Bäumen, deren einer über ein verschilftes Gewässer gestürzt ist, (KdKS. 184) hat die Meute den Keiler in der Dresdner Saujagd gepackt. In der schon bekannten offenen leicht gewellten Ebene mit Laubholzstreifen im Hintergrunde jagt Diana den Rothirsch (KdKS. 357). Die Schnepfen, die in der Landschaft (KdKS. 403) mit dem Netz gefangen werden sollen, streichen zwischen hohen Bäumen am sumpfigen Ufer des verschilften Flusses. Das Volk Hühner, an das sich der Jäger in der Landschaft mit Schloß Steen (KdKS. 404) durch Baumwurzeln und Büsche gedeckt anpirscht, hat sich auf dem sonnigen Hang eines kleinen Hügels neben einem Strauch niedergelassen, ungestört durch den vorbeifahrenden Wagen. Links im Mittelgrund erhebt sich Schloß Steen. Neben einer Gruppe hoher Bäume weiter vorn streichen zwei Fasanen ab. Der Blick geht dann über eine weite, hügelige, mit Baumgruppen durchsetzte Landschaft. Die Kuhherde und die Mägde in der Berliner Landschaft (146) stören das allerdings nicht erkennbare Wasserwild neben ihnen nicht, auf das der Schütze am Bach feuert. Von rechts vorn und vom Mittelgrunde hinter dem strohbedeckten Haus zieht sich je ein lockerer Streifen hohen Holzes mit einer Lichtung dazwischen nach hinten. Am Rande eines schilfbewachsenen Gewässers, wo die parkartige offene Landschaft mit verstreuten Baumgruppen in den dichteren Bestand hohen Laubwaldes übergeht, spielt sich die Atalantejagd ab (147). Der krankgeschossene Parforcehirsch (148) bricht am Rande der weiten offenen Ebene bei einem strohgedeckten Bauernhaus zusammen.

Hügel- und Bergland liebt Philips Wouwerman bei seinen Jagden. Seine Kopenhagener Jagd (155) findet am Rande eines aus Laub- und Nadelbäumen gemischten unterholzdurchwachsenen Bergwaldes mit Blick rechts über kahlere Bergrücken mit einem hohen Berg als Abschluß im Hintergrunde statt. Auch

die Reiherbeize (156) spielt sich am Waldrande auf einer freien leicht gewellten grasigen mit kahlen Stellen durchsetzten Fläche ab. In dem hohen Himmel darüber stoßen zwei Falken auf einen Reiter. Aus dem buschigen Holz im Mittelgrund ragt ein turmartiges Gebäude, links davon verliert sich der Blick in die dunstige Ferne einiger Bergrücken. Ebenfalls auf einem freien grasigen Platz über dem Fluß am Rande eines bewaldeten Bergrückens werden die drei Stück Schwarzwild in 157 gejagt, vorn links hat sich das eine Stück unter einem von Gestrüpp umwucherten niedergebrochenen alten Baum eingeschoben. Links auf der Höhe erheben sich die Ruinen eines Schlosses, rechts sieht man weit in das Flußtal mit einer andern Burgruine hinein. Bis in die Nähe der großen Ruinen mit dem Wohnhaus darauf im Hintergrunde ist der schwache Sechsender in 159 gehetzt. Die Straße davor, das offene Gelände und das Haus links im Hintergrunde lassen die Gegend wenig geeignet für die Hetzjagd erscheinen. Noch auffälliger tritt dieser Fehler in der Dresdner Hirschjagd am Fluß (158) in Erscheinung. Hier wird der Hirsch am kahlen nur von einem verkümmerten krummen Baum links überhöhten Ufer eines großen Flußes von Meute und Jägern erreicht. Am andern Ufer erhebt sich ein großes von Menschen belebtes Gebäude. Dicht vor dem vordersten Reiter jagd ein Mädchen eine Ziegenherde zur Seite. Im Fluß baden Kinder und fischen Männer. David Vinckeboons gibt in seinen Jagden enggeschlossene Bestände hohen Laubwaldes mit dichtem Unterholz. Die Hirschjagd (140) spielt sich in der schilfigen Bucht ab, die in einen solchen Wald einschneidet. Beiderseits zwischen den Bäumen sind die Einstellnetze sichtbar. Die Bucht verbreitert sich nach hinten zu einem größeren Gewässer, an dessen jenseitigem Ufer im Hintergrunde eine Schloßanlage sichtbar ist. Eine geschlossene Wand hohen Laubholzes begrenzt auf der einen Seite den ebenen kahlen Platz der Reiherbeize (132), im Hintergrunde erscheinen mehrere große Gebäude. In dem sehr kleinen Luftraum stößt ein Falke mit Langfessel auf einen Reiher, und streichen zwei andere Reiher ab. Die Füchse werden am Waldrand und dahinter im Kornfeld und auf abgeledigten Boden gejagt (133). Der Bär ist in einer Lichtung dichten Waldes gestellt worden (135). Über eine weitere Lichtung im Hintergrunde flüchtet ein anderer Bär zum Walde. Vorn links hat sich ein dritter Bär unter den tief hängenden Ästen eines Baumes gedrückt. Die Wolfsjagd (134) geht am Ufer eines Gewässers zwischen dichtem Wald und kahlem Galgenberg mit einer Kirche im Hintergrund vor sich. Die pudelähnlichen, recht verängstigten Löwen werden von Orientalen zu Fuß und zu Roß unter vereinzelten Laubbäumen mittels großer Netze erlegt (137). Eine Lichtung in einem aus Palmen und Laubhölzern gemischten Bestande ist der Schauplatz der Straußenjagd (136), ähnlich wie der der Elefantenjagd (138). Hirsch und Rottier bei Allaert van Everdingen (174) haben einen in hohe baumbestandene Felsen eingebetteten Bergsee angenom-

men, der rechts auf der Höhe von den dicken Mauern einer Befestigung beherrscht wird. Auch bei Joris van der Hagen (203) werden Hirsch und Tier durch ein Gewässer am Rande des Forstes in einer weiten bergigen Landschaft mit einer Schloßruine im Hintergrunde gehetzt. Durch flaches spiegelndes Sumpfgewässer zwischen alten verwetterten Bäumen geht die Hirschjagd bei Jacob van Ruisdael (194) und Jan Wijnants (198). Unter tief herabreichendem, schlingpflanzenumwuchertem Astgewirr mächtiger Bäume, zwischen Dornen und Kräutern wird der grobe Keiler Roelant Saverys abgefangen (166, 167). In einem sumpfigen Bachbett am Rande eines dichten Laubwaldes, der sich breitgeschlossen in den Hintergrund zieht und eine hügelige Einöde begrenzt, steht die Rohrdommel mit anderen Wasservögeln, an die sich der Schütze im Schilf angepirscht hat, in der Ferne hinter dem Walde, leuchten Architekturen auf (124). Vor dem Walde in einer freien Senke, hinter der in der fernen Ebene das Schloß erscheint, endet die Hirschjagd Wilhelms III. bei Dirk Maes (201). Seine Berliner Hirschjagd (202) verlegt der Meister auf die felsigen, von wenigen Bäumen bestandenen Anhöhen über einem weiten Flußtal mit vieltürmigem Schloß zur Seite. Die Pirsch auf Wasserwild am Ufer eines Wasserlaufes neben hohem Holz geben Alexander Keirincx (187, 188), Jan Looten (191) und Jacob van Ruidael (193). Zwischen Schilf, Gras und kleinen Büschen jagen die beiden Schützen bei Abraham Hondius (161) im sumpfigen Revier auf Enten und Brachvögel. Die Enten, auf welche Hendrik Avercamps (177) Jäger vom Boot aus zu Schuß kommt, halten sich bei den Schilfinseln des breiten, zum Horizont durch die weite holländische Ebene still gleitenden Flusses, der mit Segelschiffen und Kähnen belebt ist, an dessen Ufern eine Bockmühle steht, Fischer mit ihren Netzen beschäftigt sind und Vieh weidet, während im hohen Himmel darüber Enten im Dreieckflug ziehen. Die Wildziegen bei Adam Willaerts (173) halten sich oben am Rande der zum Meer steil abfallenden, im Innern von dichtem Wald bedeckten Felsenküste auf und werden von einem schmalen, geröllbedeckten Strand aus von den Seefahrern der links davor ankernden sechs großen Segelschiffe mit Gewehren geschossen. Math. Merian (222 — 225) liebt ein gebirgiges Gelände mit weitem, zum Horizont sich erstreckenden Flußtal, an dessen Ufern dichte Laubholzbestände stehen. Im Mittel- und Hintergrunde ragen meist auf steilen Felsen Schlösser auf. Der Jagdvorgang spielt sich auf freier Anhöhe über dem Fluß ab. In 224 haben zwei Rothirsche den Fluß schon angenommen, während hinten links in entgegengesetzter Richtung ein Hirsch und ein Tier bergauf zum hohen Holze flüchten. Geschlossenen dichten Laubwald mit einer bachdurchflossenen Lichtung gibt er in seinem „Wald an der Birß" (221). Auf der freien Höhe über felsigem weitem Flußtal mit waldigen Ufern läßt Tempesta seine Sau- und Bärenjagden stattfinden (245, 246). Höhere Felsen des Ufers im Mittelgrunde sind mit Burgen

besetzt. Auch Ruthart bevorzugt den freien Teil einer im Vordergrund sich erhebenden Bodenwelle geringer Breite, hinter der sich das Gelände rasch senkt (233—236). Auf der Stockholmer Hirschjagd (233) sieht man zwischen den Hinterläufen des Hirsches und dem Vorderbein des Pferdes in ein tiefes Waldtal hinab. Der Abfall des Geländes ist an dieser Stelle steil, wie die Haltung des dort aus der Tiefe auftauchenden Hundes erkennen läßt. Über Reiter und Hirsch wölben sich beiderseits belaubte Äste. Auch der Reiter links in der Schleißheimer Hirschjagd (234) taucht aus tiefer Senke auf. Weiter hinter ihm im Hintergrunde wird das Einstellnetz sichtbar, das sich dann, hinter Bäumen und dem Hang verschwindend, bis an den Bildrand vorn rechts hinzieht. Dichteren und größeren Waldbestand, wieder mit einem aus einer Senke nach vorn hoch galoppierenden Jäger, zeigt die Dresdner Hirschjagd (235); über eine nur mit dichter Grasnarbe, Kräutern und niedrigem Buschwerk bedeckte Felsplatte am Rande eines Gewässers hetzen Reiter und Meute die fünf Rothirsche auf der Brausewaldschen Berliner Lithographie (236). Im Mittelgrunde rechts wird hoher Baumbestand sichtbar, an dem vorbei man in ein waldiges Flußtal sieht. Auf einer grasbedeckten Platte hat die Meute in der Brausewaldschen Berliner Lithographie der Bärenhatz (237) zwei Bären erreicht. Hinter der Platte zieht sich eine Schlucht hin, die jenseits von einer steilen, zerklüfteten, hochaufragenden, oben mit Wald bedeckten nackten Felswand begrenzt wird. In einer Spalte dieser Wand, unter überhängendem Gezweig, hat sich ein dritter Bär dem Hunde gestellt. Links sieht man weit in eine Ebene mit Bäumen und Häusern, die im Hintergrunde von Bergen abgeschlossen ist. Eine Vorliebe für steile, nackte Felswände, an deren Fuß die Jagd vor sich geht, hat auch Georg Philipp Rugendas (Berliner Blätter 239, 240, 242, 243). In 239 und 242 tragen diese Felsen oben dichten Laubwald. Ein zerklüfteter alter Baum rechts und ein durch einen Plankenzaun vor Wildschaden geschütztes Getreidefeld im Mittelgrund schließen die Saujagd (239) ein. Im Hintergrunde sieht man Waldstreifen und Berge. Die Hasen in der Berliner Handzeichnung 240 werden auf einer flachen Ebene gehetzt, die sich hinten in ein breites Tal senkt, das jenseits von einem Höhenrücken begrenzt wird. Sanftere Hügelrücken zeigt die rings von Laubwald umgebene Lichtung der Berliner Hirschjagd (241). Über die Blöße vor der hohen Felswand flüchtet der Keiler in der Berliner Sauhatz (242) dem dichten Laubwald gegenüber zu. In der guten Deckung übermannshohen Schilfes ist es dem Schützen gelungen, auf richtige Schußnähe an die Enten auf dem See heranzukommen (Michael Willmann, Berliner Handzeichnung 211).

Wie bereits in der Renaissance bei dem Flämischen Meister mit der Hirschjagd im Schloßzinger in Braunschweig (71) finden wir auch im Barock Jagden in Baulichkeiten. Es sind Tierhatzen in Dresden, die teils unter Verwendung eines sonst

anderen Zwecken dienenden Raums wie des Marktplatzes (211, 213) und des Schloßhofes (215), teils in einem eigens dazu erbauten Raum wie dem „hölzernen Amphitheater", dem Vorläufer des Zwingers (216) stattfinden. Es wurden hier viele Stücke verschiedener Wildarten, Hasen, Füchse, Hirsche, Sauen, Bären, Wölfe, auch Stiere, die dabei auch untereinander kämpften, mit Hunden gehetzt und von Jägern zu Fuß unter den Augen eines großen Publikums erlegt.

Aus einem dichten Laubholzbestande flüchtet der Hirsch bei August Querfurt (281) in eine kahle, hügelige Ebene. Durch eine weite, mit einzelnen Baumgruppen bestandene parkartige Ebene mit einzelnen Felstrümmern flüchtet der Hirsch vom Flußufer zu dem dichten Laubwald im Hintergrunde, im Mittelgrunde links erheben sich am Fluß steile Felsen, die mit Mauern und Türmen bekrönt sind (Isaac de Moucheron 247, Berlin). Ähnlich verfolgen Reiter und Meute bei Joseph Stephan (286, München, Schloß Nymphenburg) durch eine offene Parklandlandschaft den dem dichteren Bestande zuflüchtenden Hirsch. In der Ebene hinten liegt die Stadt München. Die Dessauer Hirschjagd Wilhelm Friedrich Hirts (283) zeigt links einen breiten Waldweg und vorn einen Bach mit Steinen, Schilf und Stauden. Aus dem dicht mit Unterholz durchsetzten Laubwald rechts kommt die Jagd heraus. Mit botanischer Treue sind im Vordergrund neben der Mitte und rechts am Rande zwei verwetterte alte Eichen und drei starke Birken gegeben. Über Bach und Weg hinweg sieht man in waldiges Hügelland, aus dem aus einer Senke ein berittener Pikör auftaucht. Wohlverteilte, sauber ausgeholzte breite Schneisen durchziehen die Forsten, in denen der französische König hinter den Hunden reitet (Oudry 249, 250). Der Hirsch stellt sich einmal den Hunden auf nacktem, felsigen Bergrücken (251) und hat ein anderes Mal das Wasser in der Nähe einer im Hintergrunde sichtbaren klosterähnlichen Anlage angenommen (252). Sonst liebt Oudry Parklandschaften mit locker verteilten Baumgruppen und schilfbestandenem Gewässer in bergiger Gegend (255, 256, 258, 260). Sein Wald besteht mit einer Ausnahme, dem botanisch wenig glaubhaften palmwedelartig geästeten Baum in 258, aus Laubholz mit wenig Unterholz, aber viel Kräutern und Grasbüscheln. So häufig Ridinger auch sonst forstlich ungepflegten, urwaldartigen Wald mit uralten, verwitterten, längst überständigen Bäumen gibt (268, 270, 274, 275 Berlin), so taucht doch bei ihm zuerst die Kultur gleichaltrigen, gleichmäßigen Stangenholzes auf (272). Auf einem alten verwetterten Baum im Hochgebirge, dessen kahle Wände durch den Hochwald durchscheinen, balzt sein Auerhahn (267). Der Luderplatz für die Wölfe ist neben zerklüfteten Felsen unter den knorrigen Ästen einer alten Eiche und dem vom Sturm niedergedrückten zerbrochenen Stamm einer gewaltigen Fichte angelegt (275, Berlin). Der Anjagdhirsch wird aus dichtem Unterholz, das ihm bis zum Rücken reicht, im Laubwald gesprengt (274). Solch

Gewirr von Unterholz und Baumstümpfen verdeckt auch bis zum Bauch die Pferde der blasenden Piköre (271, Dresden). Botanisch am deutlichsten nach Stamm, Ast, und Blattform gibt er die Eiche (271, 272, Dresden). Der Waldboden ist oft felsig (270, 272, 275, 266, 278, 279). Wasserläufe mit hohem Schilf, Teichrosenblättern und gekrümmter Weide am Ufer kommen auch vor (269). Die Furchen gepflügten Ackers finden sich auf der Hasenhetze (268) und dem Rebhühnerfang (273). Hier sind der Hamen mit den beiden Flügelnetzen, zwischen die das Volk Hühner gedrückt ist, mit technischer Deutlichkeit gegeben. Mit der gleichen Deutlichkeit sind bei der Wasserjagd (266) die durch Netze verstärkten übermannshohen Tücher vom Vordergrund bis in den Hintergrund dargestellt, welche das als Lauf dienende Gewässer und dahinter die bergan ansteigende Kammer beiderseits einfassen. Ridinger als Erster gibt auch das Revier der Falkenjagd, umbuschtes, schilfbestandenes Wasser mit weitem Himmel darüber, wo unter Wolken der Reiher zieht, die Enten aufsteigen, und die Falken auf den Reiher stoßen (276, 277, 280). Fast zu einem eingestellten Jagen haben sich die Prunkschiffe des bayerischen Kurfürsten am Ufer des Starnberger Sees um Meute und Hirsch im Wasser zusammengeschoben (284, 285). Die Freude an solch jagdlichem Prunk hat dazu geführt, daß man kulissenartige Baulichkeiten aufführte, zwischen denen und auf denen das Wild den Schützen zugetrieben wurde (Bilder aus dem Nachlaß des Jagdzeugmeisters v. Stein im Jagdschloß Grunewald, amtl. Führer 1933 S. 7).

Es ergibt sich mithin, daß Aufenthaltsort des Wildes und Schauplatz der Jagdhandlung keineswegs immer in der Darstellung zusammenfallen. Vielmehr lassen sich unterscheiden:

a) das echte Revier, der Aufenthaltsort des nicht gestörten Wildes,

b) das erweiterte Revier, eine Gegend, die sowohl das echte Revier wie auch im Anschluß daran die benachbarte Landschaft, in der sich das Wild nicht hält, umfaßt,

c) das unechte Revier. Dieses zerfällt in eine Örtlichkeit, die noch Naturraum ist, aber nichts mehr von echtem Revier zeigt, und Zwangsraum. Unter diesem sind zu verstehen eingestellte Jagen, Gruben und Fallen im echten Revier, und außerhalb desselben der zu Jagdzwecken benutzte bereits vorhandene Kunstraum des Schloßhofes, Schloßzwingers, Marktplatzes, sowie der eigens hergestellte Kunstraum einer Jagdarchitektur.

Die Gotik kennt das echte Revier, das erweiterte Revier und das unechte Revier mit Ausnahme des architektonischen Zwangsraums. Echtes Revier finden wir in den Miniaturen König Johann auf der Jagd (1), Esau schießt Wildpret (2—4), des Berliner Livre du roi Modus (14 — 19), des Pariser Livre de la chasse (Taf. 31—41, 43, 46, 48—63) und des Stunden-

buchs des Herzogs von Berry (40); erweitertes Revier in den Devonshireteppichen (B. Kurth, Abb. 16, 18, 19); unechtes Revier im Pariser Livre de la chasse in Gestalt eines mit Netzen eingestellten Jagens (Taf. 64, 74, 85, 86) und von Fallen mit Zwangspässen (Taf. 65, 66, 67, 68, 72, 73).

In der Renaissance sind sämtliche Revierarten vertreten. Echtes Revier haben: Ostendorfer (62, 63), Jost Amman (58), van Orley (82), Rueland Frueauf d. J. (Saujagd Kloster Neuburg, Stiftsmuseum, abgeb. in Rudolf Guby, Beiträge zur Künstlergeschichte der Passauer Maler Rueland Frueauf Vater und Sohn Bild 45 S. 41), Stradanus (111, 113, 115, 121), Burgkmair (88 — 92, 95 — 97), Balthasar Hau (50); erweitertes Revier: Cornelius Massys (69), Jost Amman (57, 60), Virgil Solis (52), Paul Bril (126 — 128), Cranach (45 — 47), van Orley 80 — 83, 87), Stradanus (110, 112, 116, 117), Burgkmair (93, 94, 99 — 108), Pieter Bruegel (49); unechtes Revier mit eingestellten Jagen: Baldung Grien (64), Jost Amman (55), Virgil Solis (51), Berner Meister (74), Holbein (75), van Orley (80), Stradanus (118, 119, 120), Burgkmair (109); und den architektonischen Zwangsraum Braunschweiger Flämischer Meister (71).

Der Barock hat echtes Revier: bei Vinckeboons (135, 136, 141), Mathäus Merian (220, 221), Philips Wouwermann (155), Rubens (147, KdKS. 112 — 115, 154, 184), Keirincx (188), Holländ. Meister (204), Hondius (161, 163), Roelant Savery (166, 167), Snyders (171, 172), Joris van der Hagen (203), Jakob van Ruisdael (193, 194), Jan Wijnants (198), Paul de Vos (168, 169), Jan Bruegel d. Ä. (125), Ruthart (233, 234, 235, 238), Rugendas (239 — 242); erweitertes Revier bei: Vinckeboons (132, 133, 134, 139), Callot (152), Merian (222 — 225), Tempesta (245, 246), Coninxloo (122), Philips Wouwermann (157), Rubens (146, KdKS. 403, 404), Keirincx (187), Jan Bruegel d. Ä. (124), Dirk Maes (201), Wijnants (199), Lukas van Uden (170), Avercamp (177), Ruthart (237); unechtes Revier: als eingestelltes Jagen bei Vinckeboons (131, 137, 140), Ruthart (234), sowie als dem Wilde fremde Örtlichkeit bei: Philips Wouwerman (158, 159) und bei Rubens (148), und endlich als architektonischer Zwangsraum in den Dresdner Tierhatzen (211, 213, 214, 215, 216).

Im Rokoko endlich sind alle Revierarten dargestellt: echtes Revier bei Hirt (283), Oudry (249, 250, 251, 255 — 259, 261), Ridinger (267 — 272, 274 — 278), erweitertes Revier bei Isaac de Moucheron (247), Stephan (286), Oudry (252, 253, 257, 259, 260), Ridinger (273), Janneck (291); unechtes Revier als eingestelltes Jagen bei Ridinger (266), als dem Wild fremde Örtlichkeit bei Biedermann (284), Stuber (285) und Weber (288), endlich als Jagdarchitektur im Jagdschloß Grunewald.

B.I.5. Die Jagdzeit

Wie bereits eingangs erwähnt ist bei der Darstellung der Jagdzeit das Augenmerk auf die Jahreszeit einerseits und auf die Tages- und Nachtzeit andererseits zu richten. Hier ist hervorzuheben, daß zwischen Jahreszeit und Jagdbild von der Gotik bis zum Rokoko ein Zusammenhang insofern besteht, als in den Kalenderbildern die für die Jahreszeit wesentliche menschliche Tätigkeit in der Jagd zum Ausdruck gebracht ist. Naturerscheinungen wie Zustand der Vegetation, Lichteinfall und -stärke, Wolken, Schnee und Gestirne sind Kennzeichen der Zeit. Zu warmer Jahreszeit, in der die Bäume belaubt sind, die Blumen im Gras blühen reitet König Johann hinter dem Hirsch und schießt Esau sein Wildbret (1 — 4) Die Saujagd (40, Stundenbuch des Herzogs v. Berry) findet in winterlicher Jahreszeit statt, wie die kahlen Sträucher im Vordergrund und der entlaubte Baum vorn links auch ohne die darüber befindlichen Sternbilder des Schützen und des Steinbocks — Dezember, Januar — erkennen lassen. Die gute Jahreszeit mit belaubten Bäumen und Büschen, Blumen im Gras zeigen die Miniaturen des Livre de la chasse und des Roi Modus, die Jagdteppiche des Herzogs v. Devonshire, die Eyckkopie — Sommer 1431 —, der Hausbuchmeister (38) und der Stuttgarter Oberdeutsche Meister (42).

Jost Amman gibt Monatsbilder, in 60 den Lenz, oben in den Wolken die Sternbilder des Wassermanns, der Fische und des Widders, auch die Tageszeit durch die hinten am Horizont mit Strahlen auftauchende oder untergehende Sonne, also Morgen oder Abend. Es wird gepflügt, Bäume werden gefällt, zerhackt und ausgesägt, es wird gesät, und hinten pirscht ein Schütze auf Wasserwild, in 57 Sommers Ende mit Falkenbeize auf der Stoppel mit Getreideernte, in Wolken oben das Sternbild der Jungfrau, in 55 mit dem Sternblid des Schützen den Winter mit Saujagd und Langholzfahren, in 56 mit dem Sternbild des Wassermanns Winters Ende mit Hasenjagd und Schlittschuhlaufen. Auch van Orley stellt seine Jagdteppiche unter die Zeichen der Sternbilder, die oben in einer Kartusche angegeben sind: Januar Wassermann mit Saujagd und kahlen Bäumen (76), Februar mit Fischen und Meldung im Schloß (77), April ohne Sternbild mit Rückkehr von der Jagd (78), Mai mit Zwillingen, dem Liebespaar und Vorbereitung des Jagdfrühstücks (79), Juli mit Krebs und Hirschjagd mit Curée (80), Juli mit Löwe und Meldung im Revier (81), August mit Jungfrau und Hirschsprengen (82), September mit Wage und Hirschjagd (83), Oktober mit Skorpion und Jagdfrühstück (84) und Dezember mit Steinbock und Saujagd im kahlen Winterwald (87). Winter mit tiefem Schnee und kahlen Bäumen gibt Pieter Bruegel im Monatsbild mit der Heimkehr von der Jagd (abgeb. in Max J. Friedländer, Pieter Bruegel Abb. 55). Im Flämischen Kalender (Miniaturen aus Handschriften der

Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München Heft 2 Taf. 22 herausgegeb. von G. Leidinger) ist der November dargestellt mit der Heimkehr von der Hirschjagd und der Dorfstraße mit der Scheune, in der Männer dreschen. In Mathäus Merians Hasenjagd (222) steht eine strahlende Sonne zwischen Wolkenballungen hoch am Himmel, und ist die Vegetation voll belaubt. Eine strahlende Sonne, die aber tiefer steht und lange Strahlen mit entsprechend langen Schatten wirft, sehen wir auch in seinem Stich mit der Hirschjagd (227). Die scharfen Schlagschatten des breitkrempigen Hutes auf Gesicht, Hals und Schultern des vorderen Schützen in der Enten- und Brachvogeljagd in der Berliner Handzeichnung des Abraham Hondius (161) lassen darauf schließen, daß die Sonne hoch am Himmel steht, daß diese Suchjagd also zu der guten Zeit vor sich geht, in der das Wild infolge der Hitze still liegt und Jäger und Hund gut aushält. Eine solche Vertrautheit mit der richtigen Jagdzeit bekundet auch Rubens in seiner Landschaft mit dem Schnepfenfang (KdKS. 403). Das Netz für den Fang ist links zwischen den hohen Bäumen ausgespannt. Es ist offenbar Abend, die Sonne steht schon tief, also gerade die Zeit, in der die Schnepfe abends zieht. Dieser tiefe Stand der Sonne, die lange Schatten wirft, ist noch deutlicher in dem Kupferstich des Gemäldes zu erkennen (144). Schnee, kahle Bäume, dürres Geäst, entblätterte Dornenranken zeigt Jan Wildens auf seiner Dresdner Landschaft mit dem heimkehrenden Hasenjäger (178). Eine tiefe Abendsonne lassen auch die scharfen Schlagschatten des Kopfes mit der einen Geweihstange und des linken Hinterlaufs des gestürzten Hirsches auf Rutharts Schleißheimer Hirschjagd (234) erkennen. Auf seiner Dresdner Hirschjagd (235) steht die Sonne noch hoch am Himmel, wie der Schlagschatten des rechten Vorderlaufs des gestürzten Hirsches zeigt. Eine düstere Beleuchtung mit grellen Licht- und tiefen Schattenpartien hat Rugendas (241 — 243, Berlin). In allen drei Bildern finden sich fast in der Mitte unten aufgehellte Stellen des Horizontes, die, weil sie nicht die richtige Lichtquelle sind, für die Erkenntnis der Tageszeit irreführen und daher unbeachtet bleiben müssen. Dann ergeben sich ein tiefer Stand der Sonne bei dem Jagdaufbruch (243), erkennbar an der Schattenhöhe, in welcher die drei Reiter vorn in der Mitte untertauchen, und ein hoher Stand in der Hirsch- und Saujagd (241, 242), erkenntlich an dem Licht, das bei den Reitern vorn links bezw. in der Mitte auf Kopf und Schulter mit Schlagschatten des Oberarms unter der Achsel liegt. In der Auerhahnjagd Ridingers (267, Berlin) deutet der helle Fleck am Horizont in den Wolken hinten einen tiefen Stand der Sonne an, es ist also Abend oder Morgen. Das dichte Laub der Bäume mit dem hohen und dichten Graswuchs sprechen für eine sommerliche Jahreszeit, obwohl, wie auch in der Unterschrift des Bildes gesagt ist, die Balz im Frühjahr, im März meistens bereits stattfindet. Die Hasenhetze (268) zeigt voll belaubte Bäume und leere Äcker, über die sich der

Regenbogen spannt. In dem Brunftschießen (269) wirft der oben rechts am ausgestirnten Himmel stehende Vollmond, der sich unten im Wasser spiegelt, helles Licht und scharfe Schatten auf die belaubten Baummassen, die in Deckung stehenden Schützen und den im Feuer zusammenbrechenden Hirsch. In dem Falkner (280) steht die Sonne tief am Horizont und beleuchtet mit langen Strahlen von unten den in den Wolken oben ziehenden Reiher. Das lebhaft galoppierende Pferd und die gespannte Aufmerksamkeit des Reiters nach dem Reiher bestimmen die Tageszeit als frühe Morgenstunde. Der Ansitz am Luderplatz für die Wölfe (275) spielt sich in kalter, monderhellter Winternacht ab. Auf den Felsen und Bäumen liegt hoher Schnee. Der Schütze zunächst am Baum links hat ein dickes Tuch um Kopf und Ohren gebunden, der Mond wirft scharfe Schlagschatten der Leiber der Wölfe auf den Boden.

In der Gotik ist im Allgemeinen überall warme Jahreszeit gegeben. Nur in der Saujagd des Stundenbuchs des Herzogs v. Berry (40) ist die winterliche Jahreszeit dargestellt. Die Tageszeit ist bis in das 15. Jh. hinein undifferenziert. Bei Jost Amman im Monatsbild Lenz (60) wird zuerst der Tiefstand der Sonne gezeigt. Durch Sternbilder sind die Jahreszeiten bis ins 16. Jh. bei Pieter Bruegel, Jost Amman und van Orley gekennzeichnet, aber außerdem auch durch menschliche Saisonarbeit, Zustand der Vegetation, Schnee und Eis näher bestimmt. Die Differenzierung der Tages- und Nachtzeit, nicht aber auch die der Jahreszeit nimmt im 17. und 18. Jh. zu, um bei Ridinger den Höhepunkt zu erreichen. Es kann hier die Frage aufgeworfen werden, ob die Meister bei der von ihnen dargestellten Jagd immer die jagdtechnisch richtige und günstige Zeit beachtet haben, wie wir dies für den Schnepfenfang von Rubens (KdKS. 403) und die Entensuche von Hondius (161) festgestellt haben. So findet z. B. die Hasenjagd des Mathäus Merian (222) in warmer, also für heutige weidmännische Begriffe unzulässiger Jahreszeit statt. Man muß aber mit der Übertragung heutiger jagdlicher Anschauungen auf die Vergangenheit vorsichtig sein. So hat z. B. jetzt in Deutschland der Rothirsch Jagdzeit vom 16. August bis 31. Dezember. Döbel aber schreibt (Kap. 49, 2. Band, Seite 108):

„Die sonst gewöhnliche Zeit zum Par-Force-Jagen ist im Frühjahre, sobald sich der Boden gesetzt, als im Martio und April. Im Majo wird aufgehöret, weil das Wildpret seine Kälber setzt. Denn sonsten würde manches von den Hunden gefangen und gefressen werden. Im Julio geht das Jagen wieder an, und währet bis den Dritten November. Da denn das Hubertus-Fest gehalten wird, wovon hiernach weiter melden werde. Bey den meisten Equipagen wird die Jagd mit dem Hubertus-Fest beschlossen; doch wird an manchen Orten noch weiter fortgejaget, bis der Frost kömmt, denn hebt es sich von selbsten, dieweil sich die Hunde bald wund lauffen, und auch die Nase verderben".

Zum Verständnis der im Kunstwerk erscheinenden Jagdvorgänge dürfte es angebracht sein, die einzelnen Jagdarten zu besprechen. Abgesehen von den Kampfjagden, Tierhatzen, Fuchsprellen u. dgl. Veranstaltungen besteht der Hauptunterschied im Jagen darin, daß zum Erlegen des Wildes der Jäger es entweder aufsucht oder daß es ihm vorgetrieben wird. Vorbereitungsverhandlung für beides ist die Feststellung des Aufenthaltsortes des Wildes im Revier, das Bestätigen, das Verhören. Abschluß ist die Nachsuche, wenn das getroffene Wild nicht auf der Stelle geblieben ist, und die Behandlung des erlegten Wildes, der Aufbruch, insbesondere die Curée, und die Strecke, die meist mit besonderem jagdlichen Zeremoniell verbunden sind.

Beispiele für Bestätigen des Wildes gibt es in unserem Material nur für Rotwild und Schwarzwild und zwar in Form des Behängens der Fährte mit dem Leithund und der Beobachtung im Revier. Die Illustrationen der Jagdhandbücher Livre de la chasse und Livre du Roi Modus bringen gerade hiervon anschauliche Darstellungen (Pariser Livre de la chasse Taf. 31 — 41, 52, Berliner Livre du Roi Modus 15, 19). Weitere finden sich im Rokoko bei Oudry (250) und bei Gottfried Chodowietzki (1. Bild oben links 289, Berlin). Das Aufsuchen des Wildes im Revier, um es dort unbemerkt von ihm zu erlegen, geschieht in der Form des Ansitzens oder Anstellens an Plätzen, wo es erfahrungsgemäß wechselt oder austritt, und der Pirsch. Beides erfordert ein überaus vorsichtiges Verhalten des Jägers, um das Wild nicht zu vergrämen. Döbel (Bd. II S. 119) sagt hierüber:

> „Ist aber im Anstellen nichts zu thun gewesen: so weidewercket man (schleichet die Höltzer durch), doch unter Winde, und muß sich gar behutsam umsehn, dabey aber nicht sehr rascheln ...".

Die Pirsche oder Suchjagd wird nur von einem oder jedenfalls wenigen Jägern mit wenig oder keinem Hunde ausgeübt. Der Jäger nähert sich vorsichtig dem Wilde. Langsame Bewegung oder Stand sind daher bei Jäger und Wild sinnhaft erforderlich. Immerhin kann der Augenblick des Unruhigwerdens oder Anspringens des Wildes gegeben sein, seitens des Jägers aber niemals ein Nacheilen. Die Pirsche oder Suchjagd unterscheidet sich so grundsätzlich von der Hetzjagd. Zur Deckung benutzt der anpirschende Jäger Masken in Gestalt von mit Baumästen verkleideten Wagen, Tiermasken, Schießpferden u. ä. Diese Jagdart ist in allen Stilen dargestellt, so schon mit den Miniaturen „Esau schießt Wildpret" (2, 3, 4), Pariser Livre de la chasse Taf. 76 — 84, dann in der Renaissance bei Ostendorfer (62, 63), Pieter Bruegel (49), Augustin Hirschvogel (bei Schwarz a. a. O. R. 4, B. 22, E. 1, 3, 4), Stradanus (113), Paul Bril (126, 129), Jost Amman (58, 60), Jörg Breu (abgeb. in Schmitz, Die Glasgemälde des Kgl.

Museums Berlin, Bd. I S. 131 Taf. 216), Burgkmair (90), im Barock: unbek. Meister Stich in Halle (228), Mathäus Merian (221), Willmann (211, Berlin), Looten (191, Hamburg), van Croos (abgeb. in R. Grosse, Holländ. Landschaftskunst, Taf. 64), van der Neer (abgeb. R. Grosse a. a. O. Taf. 75), Jan Bruegel d. Ä. (124, Dresden), Rubens (146 Berlin, KdKS. 404), van Uden (170 Berlin), Keirincx (188 Berlin), im Rokoko bei Ridinger (267, 273).

In anderer Form wird das Wild aufgesucht und erlegt in der Hetzjagd, auch Parforcejagd genannt. Hierzu wird in allen Stilen ein größerer Apparat von Hunden, Pferden und Menschen verwandt. Döbel (Bd. II, S. 87) beurteilt diese Jagd folgendermaßen:

„Es ist dieselbe eine lustige und angenehme Jagd, für diejenigen, so gerne reiten, den Laut der Hunde hören wollen, und das Blasen ästimiren, als worinne eigentlich die Jagd bestehet, wie ferner angezeiget werden soll, daß hierzu ein geschicktes und scharffes Reiten gehöret; jedoch kann sich der Herr für sich sselbst wohl menagiren, und selbiger auch im Fahren beywohnen. Denn diese Arbeit die Jagd zu dirigieren, und die Hunde in Ordnung zu halten, gehöret für die darzu bestellten Jäger, Piqueurs und Besuch-Knechte wie ich nachmals bey deren Function ein mehrers melden werde. Ob nun schon der Fürst und Herr bey der Jagd mit reitet, so kan er sich doch hierinne in Acht nehmen, und hat nicht nöthig, durch Dicke und Dünne gleich denen Jägern zu jagen, sondern nur neben und bey der Jagd zu bleiben, dabey er dennoch den angenehmen und wohlklingenden Laut der Hunde, Jäger und des Jagd-horns hören und vernehmen kan. Wie es denn eine besonders schöne Music ist, und mancher Liebhaber dieselbe dem Klange des besten Glocken-Spiels vorziehet, wenn man in Betrachtung ziehet, daß auf einmal und bey einander 50, 60, 100 und auch wohl noch mehr Hunde jagen, da einer einen hellen, der andere einen groben, einer einen hohen, ein anderer einen tieffen Laut von sich gibt, auch so wohl zusammen stimmen, als ob nach der Music der Discant, Tenor, Alt und Baß miteinander anstimmen, dessen Anmuth durch der Jäger Zurufen, Juchen und Blasen noch mehr vermehret wird. Zugleich ist es auch eine gute Leibesbewegung, da sich sowohl nach gethaner Jagd ein guter Appetit zum Essen findet, als auch das Geblüt in flüchtigere Circulation kommt. Zu geschweigen, daß auch nach der Jagd dieselbe nochmals in Discoursen repetiret, und wenn es gut gegangen, solches mit Vergnügen gelobet, die Fehler aber nachdenklicher betrachtet werden. Außerdem ist es auch ein Staat für einen Fürsten und großen Herrn, diweil es ihm der Edelmann nicht nachmachen kan, indem die Jagd nicht nur kostbar zu erhalten, sondern hierzu auch ein ziemlicher District Landes oder Waldungen gehöret, daß man nicht allein darauf jagen, sondern auch soviel geheget und zugezogen werden kan, daß man zu jagen hat."

Nach dem Pariser Livre de la chasse wurden par force gejagd: der Rothirsch (Taf. 43), der Keiler (Taf. 46), der Damhirsch (Taf. 51), der Rehbock (Taf. 53), der Hase (Taf. 54), der Bär (Taf. 56), der Wolf (Taf. 59), der Fuchs (Taf. 60) und

die Wildkatze (Taf. 62). In der Folgezeit beschränkte sich nach unserem Bildmaterial die Hetzjagd auf Rotwild, Schwarzwild, Rehwild, Bären, Wölfe, Füchse und Hasen. Bilder dieser großen Parforcejagden finden sich: in der Renaissance bei Massys (69), Virgil Solis (51), Dessauer unbek. Meister der Hirschjagd (68), Paul Bril (127, 128), Tobias Stimmer (61), van Orley (80, 83), Stradanus (110, 111, 112, 121); im Barock: bei Begeyn (209), Berkheijde (208), unbekannter Meister in Halle (229), Callot (152), Merian (223, 224, 225), Tempesta (245, 246), Philips Wouwerman (155 — 159, 160), Dirk Maes (201), Hondius (163), Leibgebe (244), Rubens (KdKS. 112, 115, 184), Deutscher Meister (213), Joris van der Hagen (203), Peter Stevens (197), Adam Frans van der Meulen (183), Allaert van Everdingen (174), Jakob van Ruisdael (194), Jan Wijnants (198), Paul de Vos (168, 169), Ruthart (233, 235, 236), im Rokoko: bei Hirth (283), Stephan (286), Moucheron (247), Querfurt (281), Oudry (251, 252, 255, 257, 259, 260), Ridinger (268, 270, 271, 272), Weber (288).

Eine zweite Form der Hetzjagd ist die, daß man im Revier die Meute auf das vorher ausgemachte Wild streichen läßt. Der oder die Jäger warten, bis der Laut der Hunde erkennen läßt, daß und wo sie das Wild gestellt und gedeckt haben. Dann eilen sie dort hin, um es zu erlegen. Zuweilen sind auch berittene Jäger dabei. Der Unterschied zu der eigentlichen Parforcejagd ist der, daß die Jäger das Wild nicht zugleich mit den Hunden hetzen. Solches zu Stand gehetzte Wild, meist Bär- und Schwarzwild zeigen: in der Gotik Pariser Livre de la Chasse Tafel 69, 81, Berliner Livre du Roi Modus (14), in der Renaissance Virgil Solis (53), Brüsseler Jagdteppich (70), Jost Amman (58 links oben, 59), van Orley (87), Cranach (Worringer, Abb. 16), Burgkmair (95); im Barock Savery (166, 167), Snyders (172), Ruthart (237, 238); im Rokoko Oudry (258), Chodowietzki (289 rechts oben).

Die zweite Hauptart des Jagens ist die Treibjagd, das Vorstehtreiben. Der Jäger bezieht einen festen Stand, zu welchem ihm das Wild durch Menschen oder Hunde zugetrieben wird. Die Hunde können hierbei in größerer Zahl als Meute, oder in geringer, sogar einzeln, verwandt werden. Im letzteren Falle handelt es sich um die Jagd mit Bracken, einem kleineren, hochläufigen, für langes Jagen geeigneten Hund. Der Stand des Jägers ist gegen die Sicht des Wildes geschützt, oft durch einen eigens dazu aufgestellten Schirm. Beispiele für solche Vorstehtreiben sind: in der Gotik Pariser Livre de la Chasse Tafel 75, in der Renaissance Cranach (45, 46, 47, Worringer Abb. 17 oben rechts), im Barock Peter Candid (123) links), Niederländischer Meister (196).

Eine Unterart des Vorstehtreibens sind die eingestellten Jagen, die mit der großen Parforcejagd im 18. Jh. an den Fürstenhöfen die Hauptjagdarten bildeten. Hierbei wurde ein

großer Teil des Reviers durch große Tücher oder Netze oder beides zugleich abgesperrt. Der ganze Raum teilte sich in zwei von einander durch das Quertuch getrennte Abteilungen: die Kammer und den Lauf. In der Kammer wurde das schon Tage vorher dort hinein zusammen getriebene Wild bis zum Beginn der Jagd von vielen Jägern Tag und Nacht bewacht und zusammengehalten. In der Mitte des Laufs befanden sich die festen Stände für den Jagdherrn und seine Gäste. Bei der Jagd wurde dann durch das Quertuch, das mit beweglichen Rolltüchern verschließbare große Öffnungen hatte, das Wild in den Lauf gelassen oder gehetzt, wo es erlegt wurde. Als Lauf wurde auch ein Gewässer benutzt, Beispiel Ridinger 266.

Bei der Beizjagd machte man durch kleine Stöberhunde das Wild, Hasen, Rebhühner, Enten, Reiher, und ähnliches Niederwild hoch und warf dann die abgehaubten Beizvögel, Adler, Habicht und hauptsächlich Falken nach ihnen. Wenn sie das Wild geschlagen hatten, näherte man sich ihnen vorsichtig und nahm sie ab. Zur Belohnung durften sie entweder von dem geschlagenen Wild selbst oder von rohen Fleischstücken, die in der Falknertasche mitgebracht waren, kröpfen. Zum Zurückholen des Beizvogels aus der Luft oder von einem Baum, auf dem er aufgeblockt war, bediente man sich als Lockmittel des Federspiels, zweier zusammen gebundener Taubenflügel, die an einer längeren Schnur in der Luft geschwenkt wurden. Beispiele für die Beizjagd finden sich in allen Stilen: in der Gotik Berliner Livre du Roi Modus (13), Devonshireteppiche (B. Kurth Abb. 17, 19), in der Renaissance Jost Amman (57), Virgil Solis (54), Burgkmair (108), Bathasar Hau (50), Augustin Hirschvogel (a. a. O. R 15, E. 15); im Barock Vinckeboons (132), Philips Wouwermann (156), Auktionskatalog Matth. Lempertz Nr. 266 Tafel 2), David de Coninck (179), im Rokoko Querfurt (282), Ridinger (276, 277, 280).

Für die Nachsuche mit dem Schweißhund gibt es in unserm Material nur eine Darstellung in dem WürzburgerTeppich Oudrys, wo der Hund am Leitseil geführt an einem Blatt Witterung nimmt (256) fälschlich als „Dachsschliefen" bezeichnet).

Die Behandlung des erlegten Wildes, Strecke, Aufbruch, Curée, Abtransport, ist verschiedentlich dargestellt. So in der Gotik: im Pariser Livre de la Chasse wie der erlegte Hirsch aus der Decke geschlagen und zerwirkt wird (Tafel 44), die Curée (Tafel 45), das Aufbrechen des Keilers (Tafel 47), in den Devonshireteppichen das Aufheben eines erlegten Stücks Schwarzwild (B. Kurth, Abb. 16, links vorn), das Aufbrechen eines Stücks Kahlwild mit Genießen zweier Hunde (B. Kurth, Abb. 19, Mitte vorn), Berliner Livre du Roi Modus die Curée (18), in der Renaissance: die Heimkehr von der

Hirschjagd mit dem Hirsch über dem Sattel des ledigen Pferdes (Leidinger, Flämischer Kalender II 22) Cranach: erlegte Rothirsche neben dem Schützenstand (45, 46, 47) und Abtransport erlegter Rothirsche im Kahn (46), van Orley die Curée (80), Pieter Bruegel d. Ä. Heimkehr von der Jagd (abgeb. in Max J. Friedlander Pieter Brueghel, Abb. 55), im Barock: Berckheijde Strecke von Keiler und Hirsch (208), Unbekannter Meister in Halle erlegter Keiler (228), Strecke und Abtransport von Keiler und Rotwild bei Merian (224), Strecke von Wasserfederwild bei Willmann (211), Hasenstrecke bei Vinckeboons (131), erlegte Wildziege bei Willaerts (173), Strecke von Rehbock und Hase bei Philips Wouwermann (154), Kröpfen des Falken am geschlagenen Reiher bei Philips Wouwermann (156), erlegtes Rotwild neben dem Schützenstand bei dem Niederländischen Meister (196), erlegtes Federwild bei Claude Lorrain (186), gebeizter Hase am Sattel bei Weyer (180), erlegter Keiler auf Maulesel und erlegtes Stück Kahlwild bei Berchem (192), erlegtes Stück Kahlwild hinterm Sattel und Strecke von einem Stück Kahlwild und einem Hasen bei Rugendas (242), Heimkehr von der Hasenjagd mit einem Hasen in der Hand bei Jan Wildens (178); im Rokoko Curée bei Oudry (253, 254), Strecke von Rebhühnern und Fasanen bei Lemoine (290).

B. III. Das geschichtliche Jagdbild

Bestimmte geschichtliche Jagden sind in allen vier hier behandelten Stilen dargestellt, und zwar im Sinne eines auf dem historischen Erlebnis beruhenden und auch eines nur in der Phantasie vorgestellten Historienbildes. So in der Gotik „Esau schießt Wildbret" (2—4), Alexander der Große kämpft gegen wilde Tiere (5—7), Jagdfrühstück Herzog Philipps des Guten von Burgund (39), in der Renaissance Jagden Karls V. (76—87), Jagdabenteuer Kaiser Maximilians (88—109), im Barock der Große Kurfürst auf der Falkenbeize (210), Hirschjagd des Kurfürsten von der Pfalz (208), Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg auf der Jagd an der Havel (209), Prinz Wilhelm III. von Oranien auf der Hirschjagd 201), Kurfürst Ferdinand Maria von Bayern auf der Hirschjagd (213), König Ludwig XIV. von Frankreich beim Austritt auf die Jagd von Schloß Vincennes (184), im Rokoko die Hirschjagd König Ludwigs XV. von Frankreich (248—254), Kurfürstlich Bayerische Hirschjagden am Starnberger See (284, 285).

B. IV. Das exotische Jagdbild

In allen vier Stilen finden sich auch Darstellungen außereuropäischer Jagden. In der Gotik: Alexanders Kampf mit Schlangen, Drachen und Elefanten (5—7), der Kampf der

Ritter Alexanders mit krokodilartigen Bestien (B. Kurth, Abb. 31), in der Renaissance: bei dem auf diesem Gebiet besonders fruchtbaren Stradanus Stachelschweinsjagd (117), Löwenjagd mit Fackeln und Netzen (Stuttgart, Staatsgalerie, Invent. Nr. 16547), Pantherjagd (Stuttgart a. a. O. Nr. 16548), Tigerjagd mit Netzen und Pfeilen (Stuttgart a. a. O. Nr. 16549), Tigerfang mit dem Lasso (Stuttgart a. a. O. Nr. 16550), Schlangenjagd in Indien (Stuttgart a. a. O. 16556), Krokodilfang (Stuttgart a. a. O. 16557), Große Treibjagd der Perser (Stuttgart a. a. O. Nr. 16563), Kameljagd mit der Büchse (Stuttgart a. a. O. Nr. 16567), Sarder auf der Hirschjagd (Stuttgart a. a. O. Nr. 16571), Affenfang (Stuttgart a. a. O. Nr. 16572), Löwenjagd in Indien (Stuttgart a. a. O. Nr. 16574), Elefantenjagd (Stuttgart a. a. O. Nr. 16578), Krokodilfang in Ägypten (Stuttgart a. a. O. Nr. 16594), bei Adrian Collaerts Elefantenjagd (Berlin, Kupferstichkabinett Nr. 106/106 und 44/26, Löwenjagd (ebenda 106/106) Flämischer Bildteppich um 1540 Elefantenjagd (abgeb. bei Göbel, Bildteppiche, 1. Teil, Nr. 148); im Barock Rembrandt Löwenjagden (abgeb. Meister der Graphik Abb. 152—154), Rubens Jagd auf Löwen und Leoparden (KdK. S. 113), Jagd auf Krokodil und Flußpferd (KdK. S. 114), Löwenjagd (KdK. S. 153, 154), Galle Löwenjagd (149), Elefantenjagd (Berlin, Kupferstichkabinett Band III, Nr. 724/27). Affenjagd (ebenda, 714/27), Tapirjagd (ebenda, 712/27), Straußenjagd (ebenda, 713/27), Bildteppich um 1650 Brüssel mit Tigerjagd (Göbel I Nr. 185), Bildteppich um 1630 Brüssel mit Tigerjagd (Göbel, I, Nr. 318), Bildteppich um 1690 mit Jagd auf Zebra (Göbel II Nr. 121), Vinckeboons Straußenjagd (136), Löwenjagd (137) Elefantenjagd (138); im Rokoko: Ridinger Pantherjagd (Katal. Samlg. von Guttmann herausgegeben von Schwarz, Tafel 36).

B. V. Der Jagdunfall

Der Jagdunfall sowohl des Jagdsubjekts wie der Jagdmittel ist häufig dargestellt. Der des Jagdsubjekts taucht nach unserm Material erst in der Renaissance auf. Auf einer Bärenjagd des Jost Amman liegt ein Mann am Boden und zerbricht ein Bär den Spieß (Berlin, Kupferstichkabinett, Nr. A 86, 556, — 7), Virgil Solis gibt eine Saujagd, bei der ein Keiler einen liegenden Jäger in den Rücken schlägt (Berlin, Kupferstichkabinett Nr. 371, 382), Adrian Collaert eine Auerochsenjagd, bei der ein Mann unter dem Bullen liegt (Berlin, Kupferstichkabinett Nr. 239/26), und eine Bärenhatz, bei der ein Mann vor dem Bären liegt (ebenda Nr. 243/26). Bei Burgkmair stürzt Theuerdank auf der Hirschjagd und auf der Saujagd mit dem Pferde (96, 97), und fliegt ein Stück des gebrochenen Bogens seiner Armbrust seinem Begleiter in die Stirn (101). Im Barock bei Rubens beißt der Löwe den berittenen Jäger in die Schulter und schlägt ihm zugleich seine

Pranke auf den Kopf (KdKS. 113). In der Jagd auf Krokodil und Flußpferd (KdKS. 114) ist ein Jäger bereits getötet und liegt ein anderer unter dem Krokodil. In der Petersburger Löwenjagd stürzt der vom Löwen in der Seite gefaßte Reiter vom Pferde und hat ein anderer Löwe einen anderen Jäger zu Boden gerissen und hält ihn dort fest. (KdKS. 153). Dasselbe ereignet sich auf der Münchener Löwenjagd (KdKS. 154), wo außerdem noch ein toter Jäger am Boden liegt. Auch bei Cornelius Galle hat der Löwe den Reiter von hinten angenommen und beißt ihn in die Schulter (149). Auf Vinckeboons Berliner Bärenjagd beißt der gestellte Bär den Jäger vor ihm in den Oberschenkel (135). Unfälle bei der Löwenjagd mit gestürzten Pferden und von den Großkatzen angenommenem Jäger enthalten auch Rembrandts Stiche der Löwenjagden (abgeb. Meister d. Gr. Abb. 152 — 154). In Callots Parforcejagd (152) hat sich ein Jäger von seinem Pferde getrennt. In Honthorsts Berliner Meleagerjagd (150) liegt ein toter Jäger neben dem Keiler. Für den Jagdunfall des Jagdsubjekts im Rokoko enthält unser Material kein Beispiel außer der Pantherjagd Ridingers (abgeb. in Schwarz Kat. Taf. 36).

Die Darstellung des Unfalls der Jagdmittel betrifft in der Hauptsache den Hund bei der Bären-, Hirsch- und Saujagd. Für die Saujagd drückt Döbel (II. Bd. Kap. 30 S. 77) die Gefährdung der Hunde kurz und treffend folgendermaßen aus:

> „Es ist die Sauhatz eine ungemeine Lust, wenn nur gute Finder und Hatz-Hunde da sind, obgleich mancher brave Hund dabey drauf gehet. Doch, wer Schweins-Köpffe essen will, muß Hunds-Köpffe dran wagen".

In dem Devonshireteppich mit der Bärenjagd (B. Kurth Abb. 16) erdrückt der Bär oben in der Mitte mit einer Vorder- und einer Hinterprante einen Hund. Von dem gestellten Hirsch geforkelte Hunde, z. T. mit heraushängenden Eingeweiden, finden sich bei Cranach (45 oben in der Mitte, 46 oben in der Mitte rechts und links, 47 oben in der Mitte links, Worringer Abb. 17 unten links). Die Renaissance kennt außerdem den vom Bären (Jost Amman 58) und den vom Keiler geschlagenen Hund (Jost Amman 55, 59), Cranach (47 links oben) und van Orley (87). Im Barock sind geschlagene Hunde dargestellt: bei Rubens in der Marseiller und Dresdner Saujagd (KdKS. 115, 184), bei Vinckeboons in der Berliner Bärenjagd (135), bei Tempesta in der Halleschen Bärenjagd (246), bei Wouwerman in der Dresdner Saujagd (157), bei dem Holländ. Meister der Dresdner Bärenjagd (204), bei Dirk Maes in der Hirschjagd Wilhelms III. in Schloß Het Loo (201), bei Hondius in der Dresdner Saujagd (163), desgl. bei Jurian Jacobsen (195, Dresden), Savery (166, Hamburg), Snyders (171, Dresden, 172, München), Honthorst (150, Berlin), Paul de Vos (Hirschjagden 168, Brüssel, 169, Stockholm), desgl. Ruthart Hirschjagden (233, Stockholm, 234, Schleißheim, 236, Lith. Berlin); im Rokoko: bei Oudry in der Hirschjagd (251, Florenz, 260,

Würzburg) und in der Saujagd (258, Würzburg), bei Ridinger in der Hirschjagd (263, Kiel, 271, 272, Dresden) und bei Gottfried Chodowietzki (289, Berlin Saujagd oben rechts).

Eine zerbrochene Armbrust ist bei Burgkmair (101), zerbrochene Spieße sind bei Rubens (KdKS. 115 Marseiller Saujagd), Snyders (171, Saujagd Dresden) und dem Holländ. Meister der Bärenhetze (204, Dresden) gegeben.

B. VI. Heilige, Legende und Sage im Jagdbild

Die Jagddarstellung entnimmt indeß ihren Stoff nicht nur irdischen Jagdvorgängen, sondern zieht auch solche überirdischer Natur in ihren Bereich. Heiligengeschichte, Legende und Märchen sind hier ihre Quellen.

Unter den Heiligen stehen zur Jagd in Beziehung Hubertus, Eustachius und Ägidius (Gillis, Gilles). Die Bekehrung des Heiligen Hubertus und Eustachius auf der Hirschjagd, wie sie abgesessen vor dem Kruzifix zwischen den Geweihstangen des gehetzten Hirsches anbetend knieen, sind von Dürer (KdKS. 123) und Jan Bruegel d. Ä. (125, Berlin) dargestellt. Der Hl. Ägidius übt keine Jagd aus, sondern ist Beschützer eines krankgeschossenen, bei der Verfolgung zu ihm flüchtenden Stücks Kahlwild (43, London).

Als Legende kommen vor die der Einhornjagd und die der Gründung der Klöster Polling, Klosterneuburg und Baumgartenberg. Die Gründung des Klosters Baumgartenberg scheint einem Jagdunfall seines Gründers Otto von Machland zu verdanken zu sein. Jedenfalls sitzt er mit nacktem Oberkörper und vorgestreckten Armen im Bett. Ein Geistlicher mit Krummstab hält seine Hände, dahinter stehen eine Dame und mehrere Geistliche. Unten vor der Burgmauer steht ein Rothirsch neben einem Baum auf einer Felsplatte, der von 2 gekoppelten Hunden verbellt wird (11). Das Kloster Polling ist von dem Bayernherzog Tassilo an der Stelle gegründet worden, wo ein von ihm verfolgtes Rottier drei Kreuze aus dem Erdboden gescharrt hat (41). Der Meister der früher Weilheimer, jetzt Münchener Schule genannten Tafel hat den Augenblick dargestellt, in welchem das Tier, unbeirrt durch die drei verbellenden Hunde und den hinzueilenden Jäger, mit dem Vorderlauf auf den Boden schlägt. Bei einem Jagdreiten verlor die Markgräfin Agnes, die Gemahlin des Markgrafen Leopold des Heiligen von Babenberg, ihren Schleier. Als sie ihn auf einem Strauch wiederfand, erschien die Mutter Gottes und befahl die Gründung des Klosters Klosterneuburg an dieser Stelle. Diese Gründungsgeschichte ist von Rueland Frueauf d. J. in einem Bilderzyklus gemalt worden. Die Markgräfin und der greisenhafte Markgraf mit langem weißen Kopf- und Barthaar, bekleidet mit Hermelinmantel und Hermelinkrone, ein richtiger Märchenkönig, reiten mit dem Jagdgefolge von ihrer Burg auf die Jagd. Vor dem Busch kniet der Mark-

graf in Anbetung der darüber erscheinenden Gottesmutter, während Gefolge und zwei Jagdhunde die heilige Erscheinung nicht wahrnehmen (Rudolf Guby, Beiträge zur Künstlergeschichte der Passauer Maler Rueland Frueauf Vater und Sohn, Bild 18, 19).

Die Legende der Einhornjagd zeigt der gotische rheinische Wirkteppich des Bayerischen Nationalmuseums (37). Ein jagdhornblasender Engel mit einem Spieß über der Schulter und drei Hunden verfolgen das in den Schoß der Maria, die im hortus clausus sitzt, geflüchtete Einhorn.*)

Aus dem Gebiet der Sage geben die Meleagerjagd, Aktäon, die jagende Diana und die „wilden Männer" einen häufigen Vorwurf ab. Cranach gibt eine Darstellung der Aktäonssage, bei welcher die Hunde den bereits in einen Hirsch verwandelten Aktäon anfallen (Abb. in Otto Schmitt, Reallexikon, S. 291). Im Bayerischen Nationalmuseum in München befindet sich ein um 1400 datierter Bildteppich mit einer Jagd wilder Männer (amtl. Führer 1911 S. 213, Nr. 10). Auf dem Glasgemäldeentwurf des Baseler Meisters um 1510 (72, Bern) erlegt ein wilder Mann im Walde mit der Keule einen von ihm auf die Kniee gezwungenen und mit einer Hand am Geweih gehaltenen Rothirsch. Die Meleagerjagd geben Honthorst in der Berliner Handzeichnung (150) und Rubens (147, Madrid, und KdKS. 101, 331), dieser auch eine Hirschjagd der Diana (KdKS. 357).

C. Gestaltung

C. A. Die sinnhafte Gestaltung

C. A. I. Einheit und Mehrheit des Jagdvorgangs

Wir wenden uns nunmehr der Gestaltung des vorstehend beschriebenen und analysierten Stoffgebietes zu. Hier gilt die Untersuchung zuerst der Frage der Einheit und Mehrheit des

*) Das Thema der Einhornjagd mit der ikonographisch feststehenden Gruppe des in den Schoß der Jungfrau geflüchteten Einhorns ist bereits früh dargestellt worden. Wir verweisen auf die beiden englischen Miniaturen aus Oxford (9, 10). Noch im Barock hat Domenichino dies dargestellt, allerdings ohne die Jäger (abgeb. Handb. d. Kunstw. Pevsner-Grautoff Barockmalerei Taf. V.). Wir möchten nun vermuten, daß in diese ikongraphische Reihe auch Rubens „Wounded Stag" in Philadelphia (148) gehört, da uns nur so die gegen alle sonstigen Jagdbilder auffallend abstechende Sentimentalität und Mißbilligung der Jagd, wie sie durch die Gruppe der klagenden Frauen mit dem krankgeschossenen Hirsch und die mit den Verfolgern kämpfenden Männer zum Ausdruck kommt, erklärbar erscheint. Die abweisende Armgeste der Frau kommt auch in der englischen Miniatur in Oxford vor (10).

Jagdvorganges in einem Bilde. Zu beachten hierbei ist, ob die Mehrheit der Jagdvorgänge in demselben Bild sich auf die Jagd der gleichen oder verschiedener Wildgattungen bezieht.

In der Gotik: König Johann (1) und Esau (2—4) jagen nur einen Hirsch, wenn auch bei König Johann außerdem noch Kaninchen im Bau vorkommen, und bei Esau (3) ein Hund sogar einen Hasen verbellt. Der Bon roi Alexandre kämpft mit seinen Rittern gegen zahlreiche Schlangen, Drachen und Elefanten (5—7), immer indeß auf jedem Bilde nur gegen dieselbe Art. Das Lichtenberger Fresko zeigt unten eine Bärenjagd und oben eine Hirschjagd (8). Auf die Jagd nur eines Stückes beschränken sich der Hausbuchmeister (38) und das Stundenbuch des Herzogs v. Berry (40) sowie in der Hauptsache das Livre de la chasse des Gaston Phébus und das Berliner Livre du Roi Modus; letzteres zeigt indeß auch eine Beizjagd auf Enten und auf Reiher in einem Bilde (13). Eine Mehrheit von Wild wird im Pariser Livre de la chasse gejagt: Kaninchen Taf. 55, 2 Keiler Taf. 58, im eingestellten Jagen Rotwild, Damwild, Schwarzwild und Wolf Taf. 64, eine Rotte Sauen Taf. 69, 4 Wölfe am Luder Taf. 74, ein Rudel Rotwild Taf. 75, 76, 78, 79, 80, eine Rotte Sauen in der Suhle Taf. 82, 3 Stück Rotwild und 2 Stück Schwarzwild am Ansitz Taf. 83, 3 Hasen auf der Suche Taf. 84 4 Hasen mit Netzen Taf. 85, und 3 Hasen mit Windhunden Taf. 88. In den Devonshireteppichen jagt man: in der Bärenjagd (B. Kurth Abb. 16) 2 Keiler und 2 Bären, während ein Stück Schwarzwild schon erlegt ist und ein Rottier und 2 Bären flüchten, und eine Bärin mit 2 Jungen aus der Höhe auftaucht; in der Jagd auf Ottern und wilde Schwäne (ebenda Abb. 18) mehrere Schwäne und Enten, während der Otter aus seiner Uferhöhle kommt, und in der Reh- und Entenjagd (ebenda Abb. 19) ein Rottier sowie mit dem Falken einen Reiher, indeß ein erlegtes Rottier bereits aufgebrochen wird, ein Falke an einem erlegten Reiher kröpfen darf und in dem Gewässer 2 Enten aufsteigen sowie ein Reiher und eine Ente sichern. In dem Regensburger Jagdteppich (ebenda Abb. 28) jagt die Jagdgesellschaft nur ein Rottier. Renaissance: ein Rothirsch wird gejagt bei Baldung Grien (64), Virgil Solis (51), Ostendorfer (63), Holbein (75), van Orley (83), Burgkmair (96, 98, 102, 106), Cornelius Massys (69), ein Stück Schwarzwild bei Jost Amman (59), Rueland Frueauf (Guby a. a. O. Bild 45 S. 41), Stradanus (115), Burgkmair (95, 99, 100, 103, 104), ein Bär bei Jost Amman (58 links oben), Burgkmair (93, 94, 105), mehrere Stück Rotwild bei Cranach (45, 46), Tobias Stimmer (61), van Orley (80, 82), Stradanus (110, 111, 112), Burgkmair (109), mehrere Stück Schwarzwild bei Jost Amman (55), van Orley (87), Stradanus (120, 121), mehrere Bären bei Virgil Solis (53), Jost Amman (58 rechts oben), Berner Meister (74), mehrere Rothirsche, Bären, Sauen und 1 Fuchs bei Cranach (47).

Barock: ein Rothirsch wird gejagt bei Paul Bril (126, 127), Callot (152), Gillis van Coninxloo (122), Philips Wou-

werman (159), Rubens (148), Dirk Maes (201), van der Meulen (183), Jacob van Ruisdael (194), Jan Wijnants (198), Paul de Vos (168), Ruthart (233), ein Stück Schwarzwild bei Mathäus Merian (226), Rubens (147, KdKS. 115, 184), Hondius (162), Jacobsen (195), Savery (166, 167), Snyders (171, 172), Honthorst (150), Rugendas (239), ein Bär bei Merian (225), Holländ. Meister (204), mehrere Stück Rotwild bei Paul Bril (127), unbekannter Stecher in Halle (230), Merian (224, 227), Vinckeboons (140), Philips Wouwerman (155, 158), Rubens (KdKS. 357), Peter Boel (182), Candid (123), Niederländ. Meister (196), Leibgebe (244), Joris van der Hagen (203), van Everdingen (174), Dirk Maes (202), Ruthart (234, 235, 236), Rugendas (241), mehrere Stück Schwarzwild bei Philips Wouwermann (157), unbekannter Stecher in Halle (228), Math. Merian (223), Vinckeboons (141), Tempesta (245), mehrere Bären bei Tempesta (246), Vinckeboons (145), Ruthart (237, 238), gemischte Jagden bei unbekanntem Stecher in Halle (229 Hirsche und Schwarzwild), Rubens (KdKs. 112 Wolf und Fuchs, KdKS. 113 Löwen und Leoparden, KdKS. 114 Krokodil und Flußpferd), Hondius (163 Keiler und Hirsch), Paul de Vos (169 Rothirsch und Damhirsch).

Rokoko: ein Rothirsch wird gejagd bei Moucheron (247), Querfurt (281), Ridinger (269, 270, 271, 272, 274), Weber (288), Stephan (286), Bidermnan (284), Stuber (285), Oudry (251, 252, 260), ein Keiler bei Oudry (258), ein Wolf bei Oudry (259), mehrere Stück Rotwild bei Hirth (283), Ridinger (266), mehrere Sauen bei Gottfried Chodowietzki (289 oben rechts), mehrere Wölfe bei Ridinger (275). Gemischte Jagden finden sich hier in unserm Material nicht.

C. A. II. Der Jagdvorgang als Neben- und Begleitszene

Der Jagdvorgang wird weiter gebracht in einem Bild mit Darstellungen anderer Art, insbesondere anderen Geschehnissen, und zwar mit und ohne thematischen Zusammenhang mit ihnen. Es sind dies die Fälle der Jagddarstellung als Nebenszene und Begleitszene.

Beispiele aus der Gotik liefern zwei Handschriftminiaturen, die bei Alfred Stange, Deutsche Malerei der Gotik, abgebildet sind. Die eine Oxforder Miniatur (Taf. 103) zeigt die Wurzel Jesse und darunter in der Randleiste eine Hirschhatz mit einem Hirsch, zwei Hunden und einem Reiter, der ins Jagdhorn bläst. Die andere (Taf. 136) stellt den Annus dar, in den abgeschrägten Ecken Sinnbilder der vier Jahreszeiten, darunter für den Autumnus einen Keiler gegen einen Mann laufend, der ihn mit hochgeschwungener Axt erwartet. Ferner gehört hierher die Randleiste aus dem Turin-Mailänder Gebetbuch mit den Miniaturen Jan van Eycks (abgeb. in M. J. Fried-

länder, Altniederländ. Malerei, Band I, Taf. 25). Das Hauptbild zeigt die Fahrt der Heiligen Julian und Martha in einem Segelboot. In einer Fußleiste darunter, die allerdings von schwächerer Hand sein soll, hetzt ein speerbewehrter, jagdhornblasender Reiter mit zwei Hunden in hügeliger Landschaft einen Rothirsch. Der Gebetbuchmeister um 1500 (abgeb. bei Fr. Winckler „Die Flämische Buchmalerei". Taf. 77 unten rechts) hat mit dem Satzspiegel des Textes eine Falkenbeize z. T. überdeckt. Sichtbar geblieben ist eine hügelige baumbestandene Landschaft mit Gewässer vorn und einem Flußlauf im Hintergrund. Vorn eilt ein Jäger mit einem Falken auf der Faust und mit zwei Hunden vorbei, weiter zurück befinden sich ein weiterer Jäger mit einem Falken und einem Hunde sowie ein dritter Jäger, der ein Federspiel hochwirft. In der Luft oben jagen zwei Falken zwei Reiher. Im Hintergrunde links flüchtet ein Hirsch über einen Grashang. Eine Miniatur Simon Benings im Londoner Golfbuch (abgeb. bei Fr. Winckler a. a. O. Taf. 82 oben links) enthält als Hauptbild einen Bischof im Ornat in einer Landschaft mit einer Kirche im Hintergrunde und als überdeckte Nebenszene eine Saujagd im Walde, in der ein Bogenschütze und ein Jäger mit der Saufeder einen ihnen von zwei Hunden und einem dritten hornblasenden Jäger zugehetzten Keiler erwarten. Auf Lukas van Leydens Kupferstich Tanz der heiligen Magdalena (abgeb. in Meister der Graphik Band 13 Taf. 49) schreitet die Heilige im Vordergrund im Tanz mit einem Partner in Gesellschaft anderer Paare, während sie im Hintergrunde zu Pferde an einer Hirschhatz teilnimmt. Jan Mostaert gibt auf dem Bildnis eines jungen Mannes im Hintergrund eine Hirschjagd mit einem weißen Hirsch, Berittenen und Hunden (abgeb. im Burlington Magaz. Bd. 51, S. 15). Ähnlich enthält das männliche Bildnis des mittelrheinischen Meisters W. B. (abgeb. im Pantheon Band 6 S. 343) im Hintergrunde eine Hirschjagd, auf welcher der Hirsch von Männern in einem Kahn und drei Hunden im Wasser verfolgt einen Fluß durchrinnt. Adrian Collaert bildet im Vordergrunde lehrhaft naturgeschichtlich einen Schaufelelch und drei verschiedene Hirsche ab sowie dahinter in hügeliger baumbestandener burgengekrönter Landschaft eine Hirschhatz mit Hunden, Reitern und Jägern zu Fuß (66). Auf einem andern Bilde schildert er das sündige Treiben der Menschen vor der Sündflut, die links im Vordergrunde bei Speise, Trank und Musik sich heben und sichs wohl sein lassen, während im Mittelgrunde ein Hirsch und ein Rottier von Jägern zu Fuß und zu Pferde mit Hunden gehetzt werden und im Hintergrunde die Arche gebaut wird (67). Nebenszenen sind auch die Jagden in den Kopffeldern der Wappenzeichnungen (Jost Amman 58, Balthasar Hau 50, Basler Meister 72, Baldung Grien 64). Auf einem Holzschnitt des Tobias Stimmer „Isaak segnet Jakob" jagt Esau im Hintergrunde mit einem Hunde in bergigem bewaldetem Gelände einen Hirsch (Berlin, Kupferstichkabinett,

H. D A 349—1889 I A 2). Hierher gehören auch die Darstellungen in den Kalenderbildern wie bei Jost Amman (56, 57, 60), allerdings nicht ausschließlich, wie das Kalenderbild Jost Ammans in 55 zeigt, wo die Saujagd im Vordergrund den Hauptvorgang abgibt. Im Barock enthält das Gruppenbildnis der vier fürstlichen Damen des Jan Mytens (207) im Hintergrunde eine schloßbekrönte Anhöhe, deren Abhang eine Parforcejagd auf einen Hirsch hinabgeritten wird. Jan Weenix (200) gibt im Vordergrunde auf der Brüstung ein Stilleben erlegter Hasen, Sauen sowie eines Rothirsches mit Hunden und einem Pagen, und dahinter im Mittelgrund eine Hetzjagd auf einen Wolf, den die Hunde schon gestürzt haben, und ein Stück Schwarzwild, das den Hügel hinauf gegen die zum Abfangen bereiten Jäger flüchtet.

C. A. III. Die Akzentverteilung im Jagdbild

Wir untersuchen nunmehr die Akzentverteilung im Jagdbild und verwenden dazu wiederum das heuristische Prinzip der sinnhaften Grundfaktoren. Es handelt sich also um die Frage, in welchem Maße in einer Jagddarstellung Jagdsubjekt, Jagdmittel, Jagdobjekt, Jagdraum und Jagdzeit betont sind. Es wird sich zeigen, daß ihre Betonung durchaus nicht immer gleichmäßig und gleichartig ist. Zu beachten ist ferner auch das Verhältnis von Sachakzent und Bildakzent.

Gotik: eine gleichmäßige Betonung ist vorhanden in der einen Esaujagd (3), im Livre du Roi Modus (13—17), bei dem Stuttgarter oberdeutschen Meister (42), bei dem Hausbuchmeister (38), im Stundenbuch des Herzogs von Berry (40) sowie in der Pariser Handschrift des Livre de la Chasse aber nur zum Teil. Hier sind Jäger, Wild, Hunde, Pferde, Waffen, Revier und Zeit gleichwertig behandelt.

Jagdsubjekt mit Jagdmittel sind durch Größe und Deutlichkeit hervorgehoben in den Miniaturen des König Johann (1), der Münchener Esaujagd (4), in dem Lichtenberger Fresko (8), z. T. in der Dresdner Handschrift des Livre de la Chasse (28 29) und in den Devonshirejagdteppichen (B. Kurth, Abb. 16—19) sowie im Regensburger Teppich (ebenda Abb. 28.).

Jagdsubjekt zusammen mit Jagdmittel und Jagdobjekt allein sind betont in der Donaueschinger Miniatur der Esaujagd (2), in der Dresdner Handschrift des Livre de la Chasse (25, 27, 33, 34, 36) und in der Berliner Histoire du Bon Roi Alexandre (5).

Das Jagdobjekt hat das Übergewicht in der Berliner Histoire du Bon Roi Alexandre (6. 7) und in der Dresdner Handschrift des Livre de la Chasse (30, 32).

Jagdmittel in Gestalt von Fallen und Jagdobjekt sind Hauptgegenstand im Pariser Livre de la Chasse Taf. 66, 67, 68, 72, 73. Das Jagdmittel Hund oder Falke allein mit Jagdobjekt findet sich nicht. Ebenso liegt niemals der Ton auf dem Jagdraum, sind also die Figuren von Jagdsubjekt, Jagdmittel und Jagdobjekt niemals zur Staffage hinabgedrückt.

Renaissance: Gleichgewicht der Grundfaktoren herrscht bei Virgil Solis (51, 52, 53), Cranach (45, 46, 47), Tobias Stimmer (61), Jost Amman (58), Berner Meister (73), Balthasar Hau (50), Burgkmair (93, 94. 95, 97, 98, 99, 100, 103, 104, 105, 106), van Orley (87), Stradanus (113), Brüsseler Jagdteppich (70), Rueland Frueauf (Guby a. a. O. Bild 45).

Jagdsubjekt mit Jagdmittel sind betont bei van Orley (76), auffällig hier die starken Saufedern, die Hifthörner an der Langfessel und die Hunde, ferner bei Stradanus (115, 116, 117, 119, 120, 121) und Burgkmair (96, 107, 108).

Jagdsubjekt mit Jagdmitteln und Jagdobjekt halten sich das Gleichgewicht in ihrer Bedeutung bei Jost Amman (59), bei Stradanus (110, 111) und bei Augustin Hirschvogel (abgeb. bei Karl Schwarz B. 24).

Jagdmittel in Gestalt von Hunden mit Jagdobjekt tritt jetzt zuerst auf, und zwar bei Augustin Hirschvogel, allerdings mit leichter Betonung des Jagdraums, in dem Bild des von der Meute gestellten Hirsches (abgeb. bei Karl Schwarz E. 9 und Glasscheibe auf Burg Kreuzenstein).

Der Jagdraum überwiegt bei Cornelis Massys (69), Unbekanntem Meister der Hirschjagd in Dessau (68), Ostendorfer (62, 63), bei Burgkmair (88) und Pieter Brueghel (49).

Im Barock ist eine Ausgewogenheit der Grundfaktoren anzutreffen bei Callot (152), Matth. Merian (223, 227), Tempesta (246), Unbekanntem Stecher in Halle (226), Cornelis Galle (149), Vinckeboons (131—141), Philips Wouwerman (155—159), Jan Brueghel d. Ä. (125), Dirk Maes (201), Hondius (161), Savery (166, 167), Claes Berchem (192) und Rugendas (239).

Jagdsubjekt mit Jagdmitteln überwiegen in dem unbekannten Meister der Saupirsch in Halle (228), Hondius (162), Rugendas (241, 242).

Jagdsubjekt mit Jagdmittel und Jagdobjekt ziehen den Blick auf sich bei Rubens (Wolfsjagd KdK. S. 112, Jagd auf Löwen und Leoparden KdK. S. 113, Jagd auf Krokodil und Flußpferd KdK. S. 114, Marseiller Saujagd KdK. S. 115, Löwenjagd KdK. S. 153, 154), Rembrandt Löwenjagden (Meister der Graphik Taf. 51), Unbekanntem Meister der Hirschjagd in Halle (229), Tempesta (245), Holländischer Meister (204), Hondius (163), Snyders (171), Honthorst (150), Ruthart (237, 238). Dazu tritt jetzt neu der weitere Fall, daß Jagdmittel in Gestalt von Hunden und Jagdobjekt einerseits hervorgehoben sind, während andrerseits das Jagdsubjekt zwar vorhanden, aber unterbetont ist, so bei: Leibgebe (244), Snyders (172), Paul de Vos (168, 169), Ruthart (234, 235, 236).

Mehr noch als bisher trägt der Jagdraum den Akzent, so bei Gillis van Coninxloo (122), Rubens (147, KdK. S. 403, 404), Keirincx (187, 188), Jan Brueghel d. Ä. (124), Jan Wijnants (198, 199), Jan Looten (191), Vinckeboons (142), Lukas

van Uden (170), Frederik de Moucheron (176), Joris van der Hagen (203), Simon de Vlieger (189), Allaert van Everdingen (174), Jakob van Ruisdael (193, 194), Hendrik Avercamp (177), Claude Lorrain (186).

Im Rokoko herrscht nach unserm Material die gleichmäßige Akzentverteilung der Grundfaktoren vor, so bei: Oudry (251, 252, 255, 257, 258, 259, 260), bei Ridinger (268—275, 280) und bei Gottfried Chodowietzki (289 oben rechts).

Immerhin sind Jagdsubjekt und Jagdmittel betont bei Ridinger Wasserjagd (266) mit dem Schützenstandfloß und den Einstelltüchern nebst der Jägerei, sowie bei Stuber (285), wo man den Parforcehirsch erst im Wasser zwischen den zahlreichen Prunkschiffen suchen muß.

Jagdmittel und Jagdobjekt sind hervorgehoben bei Ridinger in dem Kieler Stich (263), wo die Meute den Parforcehirsch anfällt, und in der Reiherbeize (277).

Der Jagdraum überwiegt bei Hirth (283), Stephan (286), Isaak de Moucheron (247), Ridinger (267) und Janneck (291). Nicht vorhanden ist die Zusammenstellung von Jagdsubjekt, Jagdmittel und Jagdobjekt unter Vernachlässigung des Jagdraums.

Bei der Untersuchung des Verhältnisses des Bildakzents zum Sachakzent ist der Begriff des Sachakzents dahin fassen, daß darunter die Jagdhandlung in vollständiger oder teilweiser Gegebenheit verstanden wird. Sachakzent und Bildakzent treffen dann zusammen, wenn die Jagdhandlung den Hauptgegenstand des Bildes abgibt und als solcher auch deutlich gemacht ist, ohne daß die Aufmerksamkeit durch Hervorkehrung von Nebensächlichkeiten abgelenkt wird. Eine solche Ablenkung geschieht vorzüglich durch Lebewesen und Dinge, die ein reines Statistendasein führen und für den sinnhaften Jagdvorgang ohne Bedeutung sind.

Im Vorstehenden ist festgestellt worden, daß die Darstellung des Jagdvorgangs zuweilen in den Rang einer Nebenszene zurückgeschoben ist und auch dem Grundfaktor Jagdraum unterliegt. In diesen beiden Fällen gehen Bildakzent und Sachakzent auseinander. Es gibt indeß auch Fälle, in denen der Jagdvorgang zwar den Hauptinhalt des Bildes abgibt, aber gleichwohl durch etwas für seinen Ablauf Bedeutungsloses vom Standpunkt des Betrachters Einbuße erleidet.

So übertönt in den Devonshireteppichen (B. Kurth Abb. 16, 19) die höfische Geselligkeit der zahlreichen modisch gekleideten Herren und Damen die intensiv genug gegebene Jagdhandlung.

Der sachlich wichtige Vorgang im Juniteppich des van Orley (80) ist die Curée. Er ist in der rechten Bildhälfte von vorn bis zum Mittelgrund entsprechend deutlich und ausführlich dargestellt. Gleichwohl wird der Blick am meisten ange-

zogen von den beiden Jägerburschen in der linken Bildhälfte, deren lebhaftes gestikulierendes Zulaufen für die Curée selbst ohne Bedeutung ist.

Hierher gehören auch manche Fälle mit Darstellung von Publikum, so bei Burgkmair (91), wo die drei Damen, der Mann mit dem Wagen und der Hellebardier im Vordergrund mehr betont sind als dahinter der Kaiser im Gewände der Gemsjagd. Ferner trifft dies zu auf die Pirsch auf die Rohrdommel in der Landschaft des Jan Bruegel d. Ä. in Dresden (124), wo der Reisezug am meisten ins Auge fällt. Ähnlich ablenkend wirken bei Math. Merian die links im Vordergrund gegebenen Gruppen der Dame und des Herrn mit Dienerschaft (222, 224). Bei Hondius (162) sind die Herren zu Pferde rechts in einem solchen Maße porträthaft zur Schau gestellt, daß sie dem höchst wichtigen Abfangen des Keilers links nicht nur selbst keine Beachtung schenken, sondern auch den Betrachter daran hindern. Die Gruppe der drei Damen mit dem Jäger zu Pferde, die beiden Stücke erlegten Wildes und das senkrecht an den Baum gelehnte Gewehr im Vordergrunde setzen den Eindruck der Lebendigkeit der Sauhatz im Mittelgrunde bei Rugendas in dem Berliner Schabkunstblatt (242) stark herab.

Als Ergebnis unserer Untersuchung über die Akzentverteilung auf die Grundfaktoren können wir also einen Akzentwechsel nicht nur innerhalb desselben Stiles, sondern auch in der Abfolge der Stile feststellen. Die Behandlung desselben Vorwurfs zeigt die Unterschiede des Wechsels am Besten auf. Nehmen wir das Thema „Esau schießt Wildpret", das in unserem Material von drei Meistern ungefähr der gleichen Zeit behandelt ist. Alle drei Meister betonen das Jagdsubjekt, nur zwei das Jagdobjekt (2, 3), einer (4) vernachlässigt den Jagdraum. Weiter behandeln die Miniaturen des Livre de la chasse in Paris und Dresden übereinstimmend dieselben Themen, wozu ja die Grundlage des gleichen Textes zwingt. Die Pariser Miniaturen sind im Vergleich zu den Dresdnern reicher an Figuren und neigen auch mehr zur Betonung des Jagdraums. Einen besonders starken Unterschied zeigen bei demselben Thema, der Pirsch zu Pferde auf Rotwild, die beiden Meister in 30 und in Taf. 76, insofern der Dresdner Meister den Jagdraum hier weitgehend unterdrückt und das Jagdobjekt im Gegensatz zum Pariser hervorhebt. Die Renaissance mit ihrer Neigung zur Ausgeglichenheit der Akzente vermeidet daher auch im Allgemeinen den Akzentwechsel. Anders der Barock. In ihm wechselt die Betonung im weitesten Ausmaße. Das Thema der Löwenjagd zu Pferde mit dem gleichen Jagdunfall durch den annehmenden Löwen ist von derselben Zeit angehörigen Mei-

stern Rembrandt, Rubens und Cornelius Galle behandelt worden. Rubens (KdKS. 113, 153, 154) betont gleichmäßig Jagdsubjekt, -mittel (Pferde und Waffen) und -objekt unter Vernachlässigung des Jagdraums. Rembrandt (Meister d. Graphik Taf. 51) legt den Ton in der großen Löwenjagd (a. a. O. Abb. 152) auf das Jagdsubjekt und die Jagdmittel, in der kleinen Löwenjagd (a. a. O. Abb. 153) auf das Jagdobjekt und in der Löwenjagd mit einem Löwen und 2 Reitern auf Jagdsubjekt und -objekt (a. a. O. Abb. 154). Den Jagdraum deutet er nur an, und zwar in der großen Löwenjagd durch Palme und ein botanisch nicht feststellbares Blattgewächs, in den beiden anderen Löwenjagden durch eine steile Felswand. Galle (149) schildert alle Faktoren in ausführlicher Gleichmäßigkeit. Rubens gibt das Thema der Sauhatz in zweifacher Fassung, in dem Marseiller und dem Dresdner Gemälde. Der Unterschied zwischen beiden besteht in dem Wechsel der Betonung des Jagdraums, der in dem Marseiller Bild eine untergeordnete Rolle spielt, in dem Dresdner aber an die Grenze der Überbetonung gerückt ist.

Eine besonders abwechselungsreiche Verlagerung der Akzente zeigt die Zusammenstellung des Themas der Beizjagd bei Vinkeboons (132), Philips Wouwerman (156 und Versteigerungskatal. Math. Lempertz 266 Taf. 2), David de Coninck (179), Jacob Weyher (180) und David Teniers d. J. (185). Mit Ausnahme von Vinckeboons gehören sie alle derselben Generation an. Vinckeboons vernachlässigt den Jagdraum, hier den Luftraum, das Jagdobjekt und das Jagdmittel, den Beizvogel in Tätigkeit, fast völlig, betont dafür Jagdsubjekt mit den Jagdmitteln Hund und Pferd; Wouwerman betont auch Jagdsubjekt mit Jagdmittel Pferd und Hund, außerdem aber den Jagdraum in luftiger Höhe, in der er allerdings das Jagdmittel Beizvogel und das Jagdobjekt Reiher nahezu verschwinden läßt. Ähnlich verhält sich Jacob Weyher, nur mit der Abweichung, daß er den Beizvogel im Kampf mit dem Reiher in der Luft deutlicher gibt. Umgekehrt spielen bei Teniers Jagdsubjekt mit Jagdmittel Pferd und Hund — dieser ist überhaupt nicht vorhanden — eine untergeordnete Rolle, während groß im Vordergrund ein zu Boden gezwungener Reiher mit zwei Beizvögeln kämpft und in der Luft zwei andere Beizvögel einen Reiher angreifen, also Jagdobjekt mit Jagdmittel Beizvogel stark hervorgehoben sind, und dies alles bei dem offenbaren Bestreben, Porträts der Jagdsubjekte zu geben! Bei David de Coninck endlich ist das Jagdobjekt und das Jagdmittel Hund und Beizvogel vorhanden, der Jagdraum als Luftraum aber unterdrückt, allerdings sinnhaft begründet, weil der Beizvogel dicht über dem Wasserwild fliegt.

Auch im Rokoko erfährt das Thema der Beizjagd eine weitgehende Abwandelung in der Betonung der Grundfaktoren. Die für uns hier in Betracht kommenden Meister Querfurt und Ridinger gehören fast aufs Jahr genau der gleichen Generation an. Querfurt (282) wertet alle Faktoren gleich, auch den Jagdraum als Luftraum. So verfährt Ridinger auch in der Beizjagd auf Enten (176). Eine Abweichung zugunsten des Luftraums der ungewöhnlich reich durch Lichtstrahlung und Wolken gegeben ist, findet in dem „Falkner" (280) statt. Völlig beherrscht endlich wird das Bild bei ihm durch Jagdmittel und Jagdobjekt, der mit den Reihern in wolken- und lichterfüllten Luftraum kämpfenden Falken, während das Jagdsubjekt mit dem Jagdmittel Pferd durch eine Bodenwelle verdeckt keine Bedeutung hat, in der Berliner Reiherbeize (277).

Haben wir hiermit eben innerhalb der Stile den Akzentwechsel verfolgt, so können wir in ihrem Ablauf als seinen wesentlichsten Wandel die wachsende Zunahme der Betonung des Jagdraumes feststellen. Dieser ist ja von der Gotik an — Pariser Livre de la chasse — nie völlig vernachlässigt worden. Schwankungen zur Unterbetonung sind allerdings auch aufgetreten: Esau schießt Wildbret (4 Münchner Bild), Berliner Histoire du bon roi Alexandre (5, 6, 7), Lichtenberger Wandgemälde (8), und selbst im Barock: Rembrandt Löwenjagden und die exotischen Jagden des Rubens. In der Renaissance beginnt die stärkere Betonung bei Ostendorfer und Burgkmair, setzt sich im Barock im erhöhten Maße z. B. Jan Bruegel d. Ä. (Landschaft mit dem Rohrdrommeljäger in Dresden (124), Rubens Meleagerjagd in Madrid 147, Ruisdael Dresdner Jagd 194, Everdingen Dresdner Hirschjagd im Bergsee 174, fort, und erreicht im Rokoko eine Allgemeinheit der Betonung, wie sie in den anderen Stilen nicht vorkommt. Ein besonders schlagendes Beispiel für den Akzentwechsel von Stil zu Stil bietet der Vergleich zwischen der Dresdner Hirschjagd des Barockmeisters Ruthart (235) und dem gleichen Thema in der Darstellung des Rokokomeisters Hirt in Dessau (283). Hirt hat aus dem Bilde Rutharts die Gruppe des Rotwildes mit den zwei Hunden und dem berittenen Pikör im Hintergrunde fast als Kopie übernommen. Ruthart rückt die beiden Hirsche und Hunde in Nahsicht in den Vordergrund, stellt daneben rechts deutlich als Rahmen etwas Buschwerk und einen verkrüppelten Baum mit zwei dünnen Ästen und dahinter eine lockere, verschwommene Baumkulisse und den Pikör. Der Ton liegt also auf Wild und Hunden, Jagdobjekt und Jagdmittel. Hirt schiebt die Gruppe des Wildes mit den zwei Hunden und dem Pikör zurück und erweitert den

Vordergrund davor durch ein Gewässer mit Schilf- und krautbestandenen Ufern. Die Jagdgruppe vergrößert er rechts um drei Hunde, zwei Reiter und einen Jäger zu Fuß. Hauptsächlich aber dehnt er den Jagdraum aus und gestaltet ihn in den Einzelheiten ausführlicher. Der verkrüppelte Baum rechts neben den Hirschen am Rande bei Ruthart ist zu einer gewaltigen Eiche mit breiter Krone und abgebrochenen Aststümpfen emporgeführt und überschneidet einen dahinterstehenden, wetterzerstörten kahlen Baum, rechts am Rande werden drei starke Birken sichtbar. Von ihnen aus breitet sich bis weit in den Hintergrund eine hohe, geschlossene Laubwaldwand. Links öffnet sich der Blick weit in die Tiefe durch eine Schneise, die links im Mittelgrund von Felsen und großen Bäumen darüber begrenzt ist. Der Jagdraum hat also das Übergewicht über den Jagdvorgang gewonnen.

C. A. IV. Typenbildung

Wir erörtern jetzt die Typenbildung, die sich in der Jagddarstellung herausgebildet hat. Der Grund für diese Bildung ist darin zu suchen, daß jeder Jagdvorgang, mit einer gewissen Verallgemeinerung betrachtet, zu allen Zeiten eine gewisse Gleichförmigkeit des Ablaufs von der Bestätigung, dem Aufsuchen, Verfolgen und Erlegen des Wildes bis zur Strecke und Zerlegung und damit verbunden gewisse affektbetonte Höhepunkte der Jagdhandlung aufweist. An diese Höhepunkte knüpft die Typenbildung an. Sie geschieht in der Weise, daß einem häufig mit gewisser Regelmäßigkeit auftretendem jagdlichen Ereignis eine gleichartige künstlerische Formulierung zuteil wird. Diesen Charakter der Regelhaftigkeit der künstlerischen Typenbildung hebt Dilthey eigens hervor. In seinen Beiträgen zum Studium der Individualität IV. Die Kunst als erste Darstellung der menschlich-geschichtlichen Welt in ihrer Individuation, Gesammelte Schriften Band V. Seite 279, führt er aus: „Die darstellende Kunst gibt aber mehr als Nachbildung des menschlichen Lebens. Das typische Sehen und Darstellen ist ihr Kunstgriff, im Tatsächlichen die Regel des Geschehens zu geben. So enthält sie eine Anleitung, zu sehen". Ein solch allgemeines Gesetz der künstlerischen Gestaltung läßt sich aber auf das Jagdstück nicht durchweg anwenden. Der in ihm zum Ausdruck kommende Naturalismus drängt dafür viel zu sehr zu einer individuellen Gestaltung des Stoffs. Man kann vielleicht sogar so weit gehen und sagen, daß gerade die recht individuell gegebenen Jagdstücke besonders erlebnisnah, lebensvoll und daher qualitätsvoll sind wie z. B. die Rothirschpirsch Ostendorfers (63),

die Löwenjagden des Rubens und Rembrandts und die Schleißheimer Hirschjagd Rutharts (234). Immerhin gibt es typische Formulierungen des Jagdvorgangs. Unser Material zeigt nun zwei Arten von Typen, solche, die sich in allen Stilen finden, und solche, die nur in einem bestimmten Stil erscheinen. Jene nennen wir durchlaufende, diese stilgebundene Typen.

C. A. IV. a) Durchlaufende Typen

1. Die Arbeit mit dem Leithund

Dieser Hund, der seit dem Aufhören der Parforcejagden nicht mehr verwendet wird, war der wichtigste und am Feinsten erzogene Jagdhund. Er diente zum Aufsuchen und Bestätigen von Rot- und Schwarzwild, wurde nur an dem Leitseil gearbeitet, jagte also niemals frei, hetzte nicht, gab keinen Laut, wurde auch nur auf der Fährte des gesunden, nicht des wunden Wildes gearbeitet. Seine Ausbildung war bisweilen so fein, daß er beim Anfallen und Halten der Fährte z. B. die eines Hirsches von der eines Stücks Kahlwildes durch Zeichen unterschied (Döbel, a. a. O. Bd. I, S. 99 a). Man pflegte ihn auch zum Sprengen des Anjagdhirsches bisweilen zu benutzen (Döbel a. a. O. Bd. I. S. 100 b). Döbel a. a. O. widmet dem Leithund in seinem ersten Buche 21 Seiten, S. 84 — 105, und rühmt die Arbeit mit ihm folgendermaßen (S. 85):

> „ . . . es haben auch unsere Ur- und alten Vorfahren und Weidwercksliebhaber gar sehr viel auf den Leit-Hund und dessen Arbeit gehalten. Wie wir denn auch noch im Deutschen Reiche einige große Fürsten, Grafen und Herren haben, die sowohl die Leit-Hundes-Arbeit, als auch die von derselbigen herrührenden Jagden, zu einem besonderen Plaisir und Lustbarkeit ästimieren, und mir auch selbst Fürsten, Printzen, Grafen und Herren bekannt sind, von denen ich gesehen, daß sie den Leit-Hund selbst genommen, und denselben gearbeitet, ihrer hohen angebohrnen Zärtlichkeit nicht gescheuet, sondern frisch und gut mit dem Hunde gezogen, dabey aber sich beflissen haben, Hirschgerecht zu seiyn, und die Behänge-Zeit für edel halten".

So enthält die Pariser Handschrift des Livre de la chasse als Jagdhandbuch besonders viele Darstellungen des Jägers mit dem Leithund, nämlich Taf. 31 — 39, 41, 43. In der Renaissance begegnen wir ihm bei Cranach vor dem Stand der Kurprinzessin (47) und Worringer Abb. 17 in der Mitte unten vorn, Tobias Stimmer vorn links (61), Burgkmair (102), van Orley (82), im Barock bei Paul Bril links vorn (128), im Rokoko bei Oudry, wo der König Ludwig XV. den Leithund selber arbeitet (250), und bei Ridinger (274) „Besuch-Knecht, der den Hirsch mit dem Leithund sprengt", ferner in dem Stich „Hirschgerechter Jäger" in der Sammlung „Jagden nebst des Künstlers Bildnis" Bl. 114 (Berlin, Kupferstichkabinett, 2131 e).

2. Der Keiler in der Deckung

Das gehetzte, vielleicht wunde, Stück Schwarzwild pflegt sich zur Deckung in einen dichten Bestand einzuschieben, aus dem der Jäger versuchen muß, nicht immer mit Erfolg, es durch Hunde oder Anruf locker zu machen. Hierbei kommt es vor, daß das Stück ihn annimmt und er es dann auf seine Saufeder oder seinen Hirschfänger auflaufen läßt, eine Art der Erlegung, die viel Mut und Geschicklichkeit erfordert und nicht ohne Gefahr ist. In der „Hohen Jagd" S. 277/8 wird ein Bericht des Forstmeisters Wallmann-Göhrde über solchen Fall mitgeteilt:

> „Vor einigen Jahren forderte mich Se. Majestät der Kaiser in der Göhrde auf, ihm an einem von ihm angeschweißten angehenden Schwein, das sich in einer Fichtenkussel versteckt hatte, zu zeigen, wie man eine Sau auflaufen ließe. Nachdem ich Sr. Majestät genau beschrieben hatte, wie es gemacht wird, ging ich in die Nähe des Fichtenbusches, in welchem der Keiler steckte, und rief ihn an. Sofort schob sich das wetzende Gebrech aus der Deckung, und der grämliche Bursche stürmte auf mich los. Als er so nahe heran war, daß ich ihn erreichen konnte, rannte ich ihm das Eisen zwischen Hals und Blatt schräg in die Brust, und im selben Augenblicke traf sein Gewehr auch schon dicht vor meiner linken Hand den Eschenschaft der Saufeder. Jetzt ließ ich mich der alten Regel nach von dem andrängenden Bassen langsam zurückdrängen — aber sein Widerstand nahm rasch ab, denn ich hatte glücklicherweise das richtige Fleckchen getroffen".

Solch erregender Vorgang ist wiedergegeben: im Pariser Livre de la chasse Taf. 81, Livre du roi Modus (14), Devonshireteppich (B. Kurth, Abb. 16, in der Mitte oben links), in der Renaissance bei Burgkmair (95, 99, 100, 104), bei Stradanus (115), im Barock bei Savery (167) und Snyders (172).

3. Der Parforcehirsch im Wasser.

Die Parforcejagd auf den Rothirsch nahm sehr häufig ihr Ende damit, daß der Hirsch das Wasser annahm und dort von den Hunden gestellt den Fang erhielt. Dieser Vorgang war so häufig, daß es in dem französischen Jagdzeremoniell einen besonderen Jagdruf „il bat l'eau" und eine Wasserfanfare gab (Arthur Berger, Die Jagd aller Völker, S. 297 ff.). Die Darstellung hiervon läuft durch alle Stile, und zwar mit der Besonderheit, daß stets auch eine schloßartige Architektur gegeben wird. So schon bei dem Stuttgarter Oberdeutschem Meister (42), dann in der Renaissance bei Virgil Solis (51), van Orley (83), im Barock bei Math. Merian (224), Callot (152), Vinckeboons (140), Paul Bril (128), Allaert van Everdingen (174), Philips Wouwerman (160), und im Rokoko bei Biedermann (284), Michael Weber (288), Oudry (252).

4. Die Curée.

Die Curée gab es nur bei der Parforcejagd auf den Rothirsch. Sie fand statt, nachdem der Hirsch abgefangen war, und vollzog sich nach einem bestimmten jagdlichen Zeremoniell, das bereits bei Gottfried von Straßburgs Tristan und Isolde geschildert ist (Übertragung von Herrmann Kurtz, Neue Ausgabe Stuttgart 1847, S. 77). Döbel (Bd. II, S. 106 b) beschreibt die Curée folgendermaßen:

„Nachdem wird Curée gemacht, d. i. der Hirsch wird aufgebrochen und zerwirkt, das Geäse aus dem Gescheide ausgeleeret, der Kopff samt dem Gehörne abgelöset, und übrigens ordentlich zerwirkt; da denn, wenn es dem Fürsten gefällig ist, der Zimmer zur Fürstlichen Tafel in die Küche geliefert wird, und eine Keule oder Braten gehöret einem Piqueur, um den andern hievon, die Flancken oder Eisbeine, Mehrbraten, Kehlbraten, die Zunge und das Hertz gehört dem Besuch-Knechte, das Unschlitt und die Haut wird unter sie beiyderseits getheilet. Wenn nun der Hirsch zerwirkt ist; so wird erst die Haut darüber geschlagen, und da die Meute etliche Schritte davon weg lieget, so nimmt alsdenn einer den Kopff mit dem Gehörne, zeiget solchen den Hunden, drehet und wincket damit hin und her, die Hunde werden allart und laut, doch aber noch etwas zurücke gehalten, bis sie recht feurig thun, so werden sie auf einmal hinangelassen, die Haut aber sogleich weggezogen, und fressen sie denn in Geschwindigkeit den Hirsch auf. Im Anschießen wird den Hunden Ha la lit! Ha la lit! zugerufft, in gleichen fleißig geblasen, die Hunde, besonders die jungen, careßiret, und währet es nicht lange, so ist der Hirsch verzehret".

Die Curée wird dargestellt teils, bevor die Meute auf den zerwirkten Hirsch losgelassen wird, teils während des Fressens. Im ersten Fall sind die Hunde um einen leeren Raum aufgereiht, in welchem sich das für sie bestimmte Wildpret befindet, und daneben hält ein Jäger den Kopf des Hirsches mit dem Geweih. Die Hunde werden von der Jägerei zurückgehalten. Im anderen Fall fressen die Hunde von dem Wildpret. Darstellungen finden sich: Berliner Livre du Roi Modus (18), Pariser Livre de la chasse Taf. 45, van Orley (80), Oudry (253) und Ridinger Stich in „Fürstenlust oder edele Jagdbarkeit" 1729 Blatt 29 (in Berlin Kupferstichkabinett, 2131 a).

C. A. IV. b) Stilgebundene Typen

Als stilgebundener Typ kommt der Gewehrschütze im Vordergrund in Betracht. Er findet sich schon in der Renaissance bei Virgil Solis (Entenjagd, vorn links, 52), tritt dann aber erst im Barock häufig auf. Rubens verwendet ihn auch, aber nicht in der für den Typ bezeichnenden Gestaltung. Diese besteht darin, daß sowohl der Schütze wie auch das Wild, meist Federwild, beide entgegen der barocken Tiefentendenz im Vorder-

grund gegeben sind. Rubens hat den Schützen im Vordergrund in der Berliner Landschaft mit der Kuhherde (146), und in der Landschaft mit Schloß Steen (KdKS. 404), folgt aber beidesmal der Tiefentendenz. Dies ergibt sich bei dem Berliner Bild aus der Ansicht des Schützen seitlich von hinten und der Richtung des Gewehrlaufs bildeinwärts, beides unterstützt durch den parallel dazu gestellten Hund, und bei dem Londoner Bild aus dem tiefer im Bilde dargestellten Volk Hühner, das der Jäger vorn gespannt anpirscht. Claude Lorrain (186) nimmt eine für diesen Fall mittlere Haltung ein, indem er den Schützen mehr in die Fläche gedreht und den Vogel, auf den er zielt, weiter vorn gegeben hat. Eine isolierte Formulierung dieses Schützen ist in der Berliner Handzeichnung des Aelbert Cuyp (181) enthalten. Von deutschen Meistern haben den Schützen im Vordergrund Math. Merian (221) und der unbekannte Meister des Hallischen Stichs der Entenjagd (231). Bei den Niederländern kommt er vor bei: Paul Bril (126, 129), Roeland Savery (Waldlandschaft, abgeb. bei Bassermann-Jordan, unveröffentlichte Gemälde alter Meister aus dem Besitz des bayerischen Staats, Frankfurt, 1908, Taf. 24), Lukas van Uden (170), Alexander Keirincx (187, 188), Simon de Vlieger (189), Jan Looten (191), Anthony van Croos (abgeb. bei Rolf Grosse, die Holländische Landschaftskunst, Taf. 64 oben) und Aert van der Neer (abgeb. bei Rolf Grosse a. a. O. Taf. 75).

C. A. V. Das Jagdbildnis

Wir kommen nunmehr zur Untersuchung des letzten Punktes der sinnhaften Gestaltung: der Darstellung des Individuums im Bildnis. Die Verdichtung und Verfeinerung zum Bildnis ergreift die 4 sinnhaften Grundfaktoren Jagdsubjekt, Jagdmittel, Jagdobjekt und Jagdraum.

C. A. V. 1. Das Bildnis des Jagdsubjekts

Das Wesen des menschlichen Bildnisses formuliert Wölfflin (Dürer, S. 334) dahin:

„ein gutes Porträt muß den, der es sieht, sofort in die Atmosphäre einer bestimmten Gestalt und Persönlichkeit hineinziehen, daß er mit einem Male weiß, und ganz genau weiß, wen er vor sich hat".

Es ist also zu fragen, wodurch drückt das Bildnis aus, daß das dargestellte menschliche Individuum Jäger ist? Es kann auch die weitere Frage gestellt werden, in welchem Ausmaße die Persönlichkeit des abgebildeten Jägers von seiner Beschäftigung mit der Jagd ergriffen ist, ob er Berufsjäger ist oder Herrenjäger, und inwieweit das Bildnis dies ausdrückt. Das vorliegende Material zeigt nun zwei Arten des menschlichen Jagdbildnisses: den Abgebildeten als Teilnehmer eines Jagdvorgangs, sowie ohne Bezug hierauf losgelöst als selbständige Bildnisfigur.

Die Neigung, ein menschliches Individuum als in einer Jagdhandlung begriffen bildnishaft darzustellen, tritt schon sehr früh auf, wie die Miniatur König Johann auf der Jagd mit der Unterschrift „Johannes Rex" beweist (1). Zu einer den Erfordernissen an Ähnlichkeit nachkommenden Bildniswiedergaben gelangt dann die Renaissance. Hier zeigen Burgkmair in seinen Holzschnitten zum Theuerdank den Kaiser Maximilian auf der Bärenjagd (93), auf der Hirschjagd (96), auf der Saujagd (99) und beim eingestellten Jagen auf Rotwild (109) sowie van Orley den Kaiser Karl V., wie er vom Pferde den Keiler abfängt (87). Cranach gibt gar ein ganzes Gruppenbildnis fürstlicher Jäger: Kaiser Karl V. und die sächsischen Kurfürsten in seinen großen Wildjagden im Prado (46, 47).

Hierher gehören im Barock das Selbstbildnis des Rubens auf der Wolfsjagd (KdKS. 112), die Bildnisse des Kurfürsten Friedrichs III. von Brandenburg auf der Jagd an der Havel (209), des Großen Kurfürsten und seiner Gemahlin Luise Henriette von Oranien auf der Falkenjagd (210), Wilhelms III. von Oranien auf der Hirschjagd (201), des Kurfürsten Ferdinand Maria von Bayern auf der Hirschjagd (213), des Erzherzogs Leopold auf der Falkenbeize (185) und des Königs Ludwigs XIV. von Frankreich beim Ausritt auf die Jagd von Schloß Vincennes (184), endlich im Rokoko König Ludwig XV. von Frankreich auf der Parforcejagd (249 — 253).

Die Bestimmtheit der losgelösten, selbständigen Bildnisfigur als Jäger ist in Anbetracht ihrer Lösung von einer Jagdhandlung schwieriger zu erreichen. Die Physiognomik lehrt allerdings, daß Charaktereigenschaften und auch Berufstätigkeit des Menschen lediglich aus seiner äußerlichen Körpergestaltung erschließbar seien. Indeß würde, abgesehen davon, daß kleinste, hierfür aber sehr wichtige, Einzelzüge des Körpers äußerst realistisch dargestellt sein müßten, die bloße Wiedergabe eines körperbetont gesunden, kräftigen und gewandten Menschen allein nicht hinreichen, ihn eindeutig als Jäger zu bestimmen. Der Ausschnitt aus seiner Persönlichkeit

als Jäger kann vielmehr nur durch die Beigabe von Attributen zweifelsfrei erbracht werden. Wir haben es daher hier ausschließlich mit dem Attributporträt zu tun. Dieses ist eine auch für andere menschliche Bildnisgestaltung bekannte Form. Zu denken ist hierbei an das Bildnis des Feldherrn, des Fürsten, des Geistlichen, des Gelehrten, des Künstlers u. dgl. Diese auf die jagdliche Betätigung verweisenden Attribute sind recht verschiedenartig. Bei dem Bildnis des Grafen Wolfgang von Oettingen von Martin Schaffner in München (48) ist der Abgebildete nicht in jagdlichem Anzug dargestellt. Er hält in der Rechten eine zusammengerollte Urkunde und in der Linken einen Rosenkranz, hat um den Hals eine Ordenskette und trägt ein pelzverbrämtes Gewand sowie eine Mütze auf dem Kopf. Die jagdlichen Beziehungen treten erst im Hintergrund des Bildnisses auf. Dieser ist freskoartig mit einer bergigen, baumbesetzten Landschaft ausgefüllt, in der sich links eine mauerumgebene Stadt mit großer Kirche und rechts auf der Höhe des Berges eine Burg befinden. Unterhalb der Burg gibt es eine Hirschjagd mit Jägern zu Pferde und zu Fuß und aufgespannten Netzen. Ganz unten sind noch ein Rothirsch und ein Rottier dargestellt. Eine andere Art der Attributdarstellung vermittelt das Bildnis des sächsischen Kurfürsten Johann Georg I. (212). Er ist selbst in jagdlicher Kleidung mit breitem Weidmesser im Besteck und seinem Lieblingsjagdhund gegeben. Umrahmt ist sein Bildnis von Vertretern des Wildes seiner Forsten. Auf der linken Seite ist ein Keiler, darüber nimmt ein Bär einen starken Baum an, auf dessen Ästen eine Wildkatze, ein Lux, ein marderähnliches Tier und ein Eichkater sind. Auf der rechten Seite sind unten zwei Wölfe, darüber ein Rothirsch vor einem Baum mit zwei Wildkatzen, einem Eichhörnchen und einem weiteren marderähnlichen Tier. Neben dieser mehr mittelbaren Attributzufügung gibt es auch eine unmittelbare. Hier ist die porträtierte Person in realem Raum mit den realen Attributen zusammen dargestellt. Die Attribute umfassen die Jagdmittel von Kleidung, Waffen, Pferden, Hunden, Falken, sowie das Jagdobjekt an meist erlegtem, aber auch an lebendem Wild und endlich den Jagdraum. Es ist hier zu verweisen auf die Bildnisse: des Kardinals Albrecht von Brandenburg als heiliger Hieronymus von Cranach (abgeb. bei M. J. Friedländer u. J. Rosenberg, die Gemälde des Lucas Cranach, Abb. 156), wo der Kardinal im Freien umgeben von Hase, Biber, Rehbock und im Hintergrunde von einem Waldstück mit Rotwild und kämpfenden Hirschen am Pult sitzt, des Robert Cheseman mit dem Jagdfalken auf der Faust von Holbein d. J. (abgeb. bei Burger, Handbuch d. Kunstw. Band III Taf. 48), der Herzogin Susanne von

Bayern im Park vor Stadt und Schloß zur Seite einen Rothirsch und ein Rottier auf dem Teppich von 1533 im Bayer. Nationalmuseum in München (abgeb. in Raimond van Marle Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance La vie quotidienne, Seite 205 Fig. 192), des „Vornehmen Jägers" mit dem Gewehr und dem erlegten Vogel van der Machs in Leipzig (206), Rembrandts Selbstbildnis mit der Rohrdommel (KdKS. 229), der Königin Christine von Schweden zu Pferde im Jagdkleid mit 3 Jagdhunden und einem Pagen, der einen Beizvogel trägt, in offener Landschaft vor dem Walde im Prado von van Dyck, der Dame in Jagdkleidung mit dem Bogen in der Hand von Johannes van Haensbergen in Dresden (205), der Kaiserin Amalia Maria in grünem Jagdkleid mit dem Gewehr in der Rechten und einem Hund an der Leine von Franz Joseph Winter in Schleißheim (Kat. Nr. 3373). Das Einzelbildnis des Jägers wird auch erweitert zu einem Gruppenbildnis mit Nichtjägern. So bei dem Familienbild des Georg Philipp v. Veltheim, seiner Gemahlin Charlotte Caroline geb. v. Lindheim und 3 Kindern, von Johann Cristian Fiedler (abgeb. in Georg Biermann, Deutsches Barock und Rokoko, Leipzig 1914, Abb. 159 S. 99). Die 3 Damen sitzen am Kaffeetisch im Freien, Veltheim in Jagdkleidung zu Pferde erhält von einer eine Tasse überreicht, rechts befindet sich ein Sohn mit einem erlegten Hasen, von hinten eilt ein Jäger herbei.

C. A. V. 2. Das Bildnis des Jagdhundes

An Jagdmitteln, die eines Einzelbildnisses gewürdigt wurden, kommen wohl ausschließlich Hunde in Betracht. Auch sie sind teils bei jagdlicher Betätigung, teils für sich allein dargestellt. Auch Doppelbildnisse der Hunde gibt es. Nach dem uns bekannten Material scheinen Hundebildnisse erst im Barock aufzutauchen und sind dann im Rokoko sehr beliebt. Im Raum 80 des Bayerischen Nationalmuseums in München befindet sich das Bildnis eines starken, ruhig stehenden schwarz und weiß gefleckten Hundes in Landschaft (abgeb. im Katalog der ausgewählten Kunstwerke aus dem Museum in 112 Abbildungen 2. amtl. Ausgabe 1927 Seite 82). Dieses Bild stammt aus dem 17. Jh. Im Jahre 1702 hat François Desportes" Diane et Blonde, chiennes de la meute du roi Louis XIV. chassant le faisan" gemalt (Katalog der Gemälde des Louvre Band I S. 86 Nr. 229). Oudry hat porträtiert" Blanche, chienne de la meute de Louis XV." (Katal. des Louvre, a. a. O. S. 195 Nr. 666), ferner einen Teckel" le chien de C. G. Tessin „Pehr" mit den Beigaben eines Gewehrs und erlegten Fasans und Kanins (Abgeb. Katalog der Gemälde des Stockholmer Nationalmuseums, Ausländ.

Meister 1928, Nr. 864), Joseph Stephan die Vorstehhündin „Tendresse" in einer Landschaft mit der Ansicht des Schlosses Nymphenburg im Hintergrunde in dem Augenblick, als sie vor einem mitabgebildeten Rebhahn down macht (287).

C. A. V. 3. Das Bildnis des Jagdobjekts

Die Auswahl des Jagdobjekts für ein Bildnis wird rein nach weidmännischen Gesichtspunkten getroffen. Die Freude über das erlegte Stück oder die Verwunderung über eine merkwürdig-abnorme Bildung, etwa des Geweihs, spielen hier eine Rolle. Infolgedessen werden nicht geringes Wild, sondern nur kapitale Hirsche, Sauen oder Wölfe im Bildnis aufbewahrt. Das Wild ist sowohl lebendig wie erlegt dargestellt. Das kapitale oder monströse Stück Wild wird wohl meist in lebendigem Zustand abgebildet, weil dann mehr Möglichkeit gegeben ist, das an ihm Geschätzte gut aufzuzeigen. Solche Lebens-Bildnisse kennen wir allerdings nur aus dem 18. Jh. Im Jagdschloß Grunewald hängen Gemälde eines starken Wolfes und eines kapitalen Keilers, beides Beutestücke König Friedrich Wilhelms I. Ridinger hat in zahlreichen Kupferstichen Porträts kapitalen und auch monströsen Wildes niedergelegt, zumeist mit hinweisenden Unterschriften. Porträts erlegten Wildes enthalten die unzähligen Jagdstilleben der niederländischen Meister des 17. Jhs.

C. A. V. 4. Das Bildnis des Jagdraums

Als Bildnisse des Jagdraumes stehen voran die Jagdteppiche van Orleys (76 — 87). Daß wir es hier mit wirklichen Revierporträts zu tun haben, beweist die Stelle bei Carel van Mander: „Unter anderem machte er für den Kaiser verschiedene Jagden, auf denen man Gehölze und Örtlichkeiten aus der Umgebung von Brüssel, wo diese Jagden vom Kaiser abgehalten wurden, sah". (Carel van Mander-Floerke, S. 105). Hierher gehören ferner Cranachs kurfürstliche Hofjagden (46, 47), auf denen das Jagdschloß Moritzburg oben am Bildrande das Jagdtreiben wie Helm und Helmzier das Wappen bekrönt; im Barock dann van der Meulens Aufbruch zur Jagd Ludwigs XIV. mit dem Schloß Vincennes (184), Begeyns Friedrich III. auf der Jagd an der Havel (209), Bergkheijde Hirschjagd des Kurfürsten von der Pfalz in einem Waldgrund bei Heidelberg (208), Jan Weenix' Jagdstilleben mit dem Schloß Bensberg im Hintergrunde (200), die Hetzjagd auf der Elbe bei Dresden mit Jägerhof, am 19. 9. 1614 (214), Die Tierhatz auf dem alten Markt in Dresden am 7. 8. 1617 (213), die Tier-

hatz auf der Elbe und Alt-Dresdner Wiesen am 19. 9. 1614 (212), die Tierhatz im großen Schloßhof in Dresden (215), die Tierhatz im hölzernen Amphitheater, dem Vorläufer des Zwingers, in Dresden (216); im Rokoko endlich Michael Weber, Jagd bei Pullach, im Vordergrund Grünwald (288), Nicolaus Stuber und Biedermann, Die Jagden am Starnberger See (284, 285), Georg Adam Eger Parforcejagd bei der Dianaburg unter Landgraf Ludwig VIII. v. Hessen-Darmstadt im Schloßmuseum in Darmstadt (abgeb. Bilderbücher des Germanischen Nationalmuseums Heft 3 August Neuhaus Deutsche Jagd-Altertümer Bild 23).

C.B. Die formale Gestaltung

Wir wenden uns nunmehr dem formalen Aufbau des Jagdstücks zu. Er wird nach unserer Meinung in der Hauptsache durch die Bildung der Bewegung und der Gruppe bestimmt. Das, worauf es bei uns ankommt, ergibt sich vielleicht am klarsten aus der Gegenüberstellung mit einem gegensätzlichen Problem, wie es Rudolf von Arps-Aubert in seiner Entwicklung des reinen Tierbildes in der Kunst des Paulus Potter behandelt. Potters Bilder zeigen die Statik ruhigen Weideviehs. v. Arps-Aubert meint daher:

> „Der Tiermaler steht der Gruppierung seiner Tiere mit ganz anderen Überlegungen gegenüber als der Menschendarsteller. Tiere lassen sich nicht durch geistige oder seelische Beziehungen untereinander in Verbindung setzen, die einzigen ‚inneren' Kräfte, die von ihnen ausgehen, sind jene, die durch ihre Richtungsachse gehen". (S. 18/19).

Das trifft auf das Jagdbild nicht zu. Hier sind gerade mit und ohne Menschen Tiere, Jagdmittel und Jagdobjekt, in stärkste seelische Beziehungen zueinander versetzt. Sinn und Wert der formalen Konstruktion hängt davon ab, mit welcher Intensität diese Beziehungen Jagdsubjekt und Jagdmittel auf der einen zum Jagdobjekt auf der anderen Seite ausgedrückt sind. Nirgends im Jagdbild gibt es Statik. Dynamik, gesteigert von der verborgenen des anlegenden oder pirschenden Jägers bis zur explosiven des Kampfes mit wehrhaftem Wild, wird aufgezeigt. Alles, was von der Dynamik ablenkt oder sie hemmt, mindert die Intensität des Jagdstücks. Diese Dynamik wird geformt in Bewegung und Gruppe. Wir untersuchen zunächst die Bewegung, und zwar die vereinzelte Bewegungsfigur und sodann die Gesamtbewegung.

C. B. I. Die Bewegung

C. B. I. a) Die Bewegungsfigur

Bewegung der Einzelfigur in dem hier interessierenden Sinne ist eine Veränderung am Körper, mit dem Körper und

des ganzen Körpers. Wenn der Körper am Ort bleibt, nennen wir sie Lageänderung, wie z. B. Wenden des Kopfes, des Halses, Heben der Arme, der Beine, Schlagen, Stoßen, Werfen u. ä. Wenn der Körper nicht am Ort bleibt, nennen wir sie Ortsveränderung, wie Gehen, Reiten, Laufen, Springen, aber auch Stürzen, Fallen u. ä. Der Vollzug beider Arten der Bewegung geschieht in der Welt der Wirklichkeit im Gegensatz zu der des künstlerischen Scheins nun sowohl räumlich wie auch zeitlich. Für die bildliche Darstellung scheidet die zeitliche völlig aus und wird die räumliche auf eine einzige Erscheinungsgestalt beschränkt. Der dem Bilde zugrunde liegende reale, wenn auch nur gedachte, Sinn und die danach geformte bildmäßige Darstellung sind auseinander zu halten. Beide Welten treffen in der im Beschauer erweckten Illusion zusammen. Der Betrachter nimmt das Bild sinnhaft-stofflich und formal-künstlerisch auf. Der Abbé Dubos scheint uns diesen Tatbestand folgendermaßen treffend zu beschreiben: (Réflexions a. a. O. Bd. I, S. 417):

„c'est la Nature elle-même que la Peinture met sous nos yeux. Si notre esprit n'y est pas trompé, nos sens du moins y sont abusés. La figure des objets, leur couleur, les reflets de la lumiere, les ombres, enfin tout ce que l'oeil peut appercevoir, se trouve dans un tableau comme nous le voyons dans la Nature; elle se présente dans un tableau sous la même forme où nous la voyons réellement. Il semble même que l'oeil ébloui par l'ouvrage d'un grand Peintre, croye quelquefois appercevoir du mouvement dans ses figures".

Von dieser Doppelgerichtetheit wollen wir die drei Bewegungsgestaltungstheorien betrachten, die uns für unser Thema besonders einleuchtend erscheinen. Diese Theorien haben entwickelt: Lessing im III. Teil des Laokoon, Panofsky in einer Besprechung von Hans Kauffmanns „Albrecht Dürers rhytmischer Kunst" im Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1926 Seite 136 — 192, und Hans Kauffmann in der genannten Schrift. Alle drei gehen von der in der realen objektiven Welt gegebenen Erscheinung der Bewegung aus. Hier ist die Bewegung ein raum- und zeitgebundener Vorgang, der einen Anfangs- und einen Endpunkt hat. Er läßt sich in seine einzelnen aufeinanderfolgenden Akte zerlegen. Die Kinematographie, insbesondere die Zeitlupenaufnahme, ermöglicht es uns heutzutage die Verschiedenheit der einzelnen Akte des Bewegungsablaufs anschaulich wahrzunehmen. Für das bloße Auge sind diese Akte zu schnell, als daß es sie deutlich alle wahrnehmen kann. Aus diesem Mangel erklärt sich wohl, daß in der älteren Kunst, der diese Anschauungsmöglichkeit nicht zu Gebote stand, aus der großen Zahl einer Bewegungshandlung nur wenige und dann auch nur bestimmte, wohl am leichtesten mit

dem bloßen Auge wahrnehmbare eine Darstellung gefunden haben. Zu denken ist hierbei etwa an die Darstellung des galoppierenden Pferdes immer nur in Gestalt der Aufrichtung der Vorderhand auf der Hinterhand bis weit in das 19. Jh. hinein. Die Kunst muß nun, wenn sie Bewegung gibt, aus diesem Ablauf einen Akt herausgreifen und darstellen. Welchen sie wählt, ist entscheidend für die Stärke ihrer Ausdruckswirkung und die damit zusammenhängende Illusion des Betrachters. Dieser Akt kann sein einer des Anfangs, des Fortgangs, gar des Höhepunkts oder schon der Umkehr zu einer anderen Bewegung. Die Wahl des wirkungsvollsten, des „fruchtbarsten", ist das künstlerische Problem.

Lessing führt im Laokoon a. a. O. aus:

> „Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener Augenblick nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben". Und ferner a. a. O. XV. am Ende: „Wenn nun aber die Malerei, vermöge ihrer Zeichen oder der Mittel ihrer Nachahmung, die sie nur im Raum verbinden kann, der Zeit gänzlich entsagen muß: so können fortschreitende Handlungen, als fortschreitend, unter ihre Gegenstände nicht gehören, sondern sie muß sich mit Handlungen nebeneinander, oder mit bloßen Körpern, die durch ihre Stellungen eine Handlung vermuten lassen, begnügen". Weiter a. a. O. XVI.: „Die Malerei kann in ihren coexistirenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird". Und endlich a. a. O. XVIII.: „... daß in großen historischen Gemälden der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert ist, und daß sich vielleicht kein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie im Augenblick der Haupthandlung haben sollte; die eine hat eine etwas frühere, die andere eine etwas spätere".

Panofsky a. a. O. Seite 141 ff. verwirft die Forderung Lessings, wenn dieser den fruchtbarsten Augenblick in seiner Eignung zu phantasievoller Ergänzung findet, hält aber an dem Erfordernis des fruchtbarsten Augenblicks fest. Nur bestimmt er ihn anders. Er unterscheidet — Seite 142 — die „Teilphasen einer im Vollzug begriffenen aktuellen Bewegung" von dem eigentlich nicht bewegten „nur potentiell bewegungshaltigen Körper". Er führt da aus:

„So werden also diejenigen Stellungen und Gebärden die im künstlerischen Sinn „bewegungswirksamsten" sein, die sich nicht als Phasen eines im Zuge befindlichen Bewegungsvorgangs, sondern als Manifestationen einer dem Körper immanenten Bewegungskraft darstellen (denn Kraft ist potentielle Bewegung)". „. . . solche Momente, in denen die Auseinandersetzung zwischen Kraft und Widerstand in eine Krisis eingetreten ist, Momente also, in denen entweder eine neue Bewegung gerade anzusetzen oder eine alte gerade zum Stillstand zu kommen scheint (latente Bewegung); und am sinnfälligsten wird diese Krisis da zu Anschauung kommen, wo der Stillstand der alten Bewegung mit dem Beginn der neuen in eins zusammenfällt, d. h. wo die Bewegung einen Wendepunkt erreicht hat". Diese Halt- oder Wendepunkte „sind mit der ihnen innewohnenden Spannung sinnfälligerweise die Ergebnisse einer vorangehenden und die Vorbereitung einer zukünftigen Bewegung, nicht weil wir, wie Lessing dachte, dieselben zu dem dargestellten Zustand hinzudenken müßten, sondern weil der in einem vorübergehenden Bewegungsstillstand erfaßte Körper mit einer Energie gesättigt erscheint, die gerade in ihrer Potentialität sowohl als die Summe vergangener, wie als Quelle zukünftiger Aktionen aufgefaßt werden kann".

Er bezeichnet diese Methode der Bewegungsdarstellung als: „die Verdichtung des Bewegungsablaufs zu einem dynamisch geladenen Spannungsmoment".

Hans Kaufmanns Untersuchung a. a. O. befaßt sich weniger mit dem Problem der Bewegungsdarstellung der einzelnen Bewegungsfigur als einer bestimmten durch die Gruppe ausgedrückten Gesamtbewegung, die er „Eurhytmie" nennt. Diese gerade für unser Thema wichtige Bewegungsdarstellung besteht nach ihm darin, daß eine bestimmte Handlung von Anfang bis Ende in einzelne Akte zerlegt und die Ausführung dieser einzelnen Akthandlungen auf verschiedene Figuren verteilt wird. Da eine Handlung aus unzähligen Einzelakten besteht, werden nicht alle gegeben, sondern nur eine Auswahl. Maßstab und Notwendigkeit dieser Auswahl bestimmt sich nach künstlerisch ästhetischen Gesichtspunkten. Die „Eurhytmie" ist die Variation des Identischen in einer rhytmischen Periode mit Steigerung. Als Beispiele führt er an aus Dürers Apokalypse die Verteilung der Hemden an die Auferstandenen, aus Dürers Randzeichnungen zu Maximilians Gebetbuch den Kampf der Ritter und Bauern sowie den Bauerntanz. Die ausgewählten Einzelakte sind irgendwie gefühls- und wertbetont. So erfordert z. B. der Kampf mit der Hellebarde einen Ablauf wie: ruhiges Halten der Hellebarde, und als Anfang der Kampfhandlung Heben, Ausfall dann, weiter Stoßen und endlich Treffen des Gegners. Dies sind Höhepunkte des Gesamtablaufs. Sie allein interessieren. Was dazwischenliegt, ist unentschieden und interessiert nicht. In dieser Problemlage ist auch das Wesen des „furchtbarsten Momentes" zu finden.

Diese drei auf die Bildwirkung auf den Betrachter zugeschnittenen Theorien unterscheiden sich im Punkte der Anforderungen an Illusionserweckung durch die Bewegungsdarstellung. Lessing fordert eine illusionsweckende Kraft des Bildes. Er unterstellt dabei unausgedrückt eine Verbindung des Betrachters mit einer dem Sinnhaft-Stofflichen des Bildes entnommenen zugleich zu erinnernden Welt der Wirklichkeit. Denn die durch das Bild als Anreiz bewirkte Phantasietätigkeit der Ergänzung des Dargestellten nach zeitlich vor- und rückwärts kann der Betrachter ja nicht dem Bild entnehmen, weil darin nicht dargestellt, sondern muß sie einer anderen Welt, nämlich aus seiner ihm bekannten Welt der Wirklichkeit und seiner darin gesammelten Erfahrung entnehmen. Hier offenbart sich die bereits oben erwähnte Doppelgerichtetheit des Betrachters. Er untersteht so einer doppelten Gesetzlichkeit, nicht allein der Autonomie des Kunstwerks. Wie soll er z. B. in seiner Vorstellung beim Betrachten der Löwenjagd des Rubens die Führung des nach hinten geschwungenen Schwertes des einen Reiters gegen den Löwen lenken, wenn nicht aus einer in seinem Gedächtnis irgendwie aufbewahrten früheren Erfahrung? In diesem Sinne erfordert die Betrachtung und der Genuß eines Kunstwerks eine gewisse Lebenserfahrung und Sachkenntnis. Auf diesem Gebiet dürfte daher auch die Rechtfertigung für eine Vertrautheit mit dem Stoffgebiet, dem das Kunstwerk entnommen ist, liegen.

Panofsky lehnt freilich mit Worten eine illusionsweckende Kraft des Bildes ab, gibt sie aber dem Sinne nach zu. Denn wenn er auf einen „dynamisch geladenen Spannungsmoment" abstellt, so bewirkt dieser Moment eben das Gefühl der Spannung im Betrachter und mit Spannung ist immer eine Erwartung eines Kommenden verbunden. Also auch hier eine Ergänzungstätigkeit der Phantasie, allerdings nur zeitlich vorwärts. Auch bei ihm demnach die Doppelgerichtetheit des Betrachters. Gegen Lessing ist vielleicht darin eine Verbesserung zu erblicken, daß er den fruchtbaren Augenblick genauer bestimmt, nämlich als den Wendepunkt zwischen zwei Bewegungsabläufen.

Kauffmann endlich wird durch die von ihm ermittelte Verteilung einer Bewegungshandlung auf mehrere Figuren der Schwierigkeit der Bestimmung des fruchtbaren Augenblicks enthoben. Damit entfällt in gewissem, nicht in vollem Umfang auch die Doppelgerichtetheit des Betrachters. Der Verlauf der Bewegung wird ihm im Bilde aufgezeigt. Die Ausführlichkeit der bildlichen Darstellung verringert den Anreiz zur Ergänzung mittels der Phantasie beträchtlich.

Wir fragen nun nach der Auswertung dieser Theorien für unser Thema.

Bei diesem erleidet das Problem der Bewegungsdarstellung eine Einschränkung. Bei uns handelt es sich in der Hauptsache nicht um Bewegung überhaupt, sondern um die zielstrebige Bewegung, die ausschließlich zweckbestimmte Bewegung. Hier heißt es: hin zu einem Ziel d. i. Wild für Jäger und Hunde und fort von diesen für das Wild bei der Verfolgung und für beide zu einem Ziel d. i. gegeneinander beim Kampf. Nur diese Bewegungen untersuchen wir.

Bevor wir den aus den vorstehenden Theorien gewonnenen Maßstab des fruchtbarsten Augenblicks und der Eurhytmie an unser Material anlegen, wollen wir die Erscheinungsform der Einzelbewegungsfigur untersuchen.

Die Bewegungsfigur drückt die Bewegung, sowohl die Lage- wie die Ortsveränderung, durch Haltung des Körpers und der Glieder aus. Genau genommen ist alles organische Leben fortwährende Bewegung und sind die Ruhelagen nur Pausen darin, zeitlich ausgedehnte Wendepunkte im Sinne Panofskys. In dem lediglich auf die räumliche Darstellung beschränkten Bild kann die Bewegung indeß nur durch Angabe der Stellung im Raum aufgezeigt werden. Diese Stellung im Raum geschieht nun durch eine Gestaltung der Abwendung der Glieder einschließlich Kopf und Hals oder auch eines Teiles des Leibes von der Mittelachse der dabei in Ruhe zu denkenden Stand- oder Liegefigur. Durch diese Abwendung bildet die Stellung der Glieder Winkel zur Mittelachse oder der Teil des Leibes eine Drehung um die Mittelachse. Glieder und Leib sind in einem Bezugssystem auf die Mittelachse zu denken. Es kann nun eingewandt werden, daß es auch z. B. Sitzfiguren mit solchen Winkeln und Drehungen gibt, die keine Bewegungsfiguren, sondern Ruhefiguren sind wie z. B. die Melancholie Dürers. Um diesem Einwand zu begegnen, muß die Bezugnahme auf ein Ziel hinzukommen. Die Bewegungsfigur wird nur dann als bewegte verständlich, wenn ihre Abweichung von der Mittelachse durch ein mitgegebenes oder leicht hinzuzudenkendes Ziel zweckgebunden ist. Die Bewegungsfigur muß zielstrebig sein. Das ist z. B. die Melancholie Dürers nicht. Allerdings muß man hinzufügen, daß diese Zweckgebundenheit sich aus der Formgestaltung allein nicht ergibt, sondern nur aus dem Sinn der ganzen Darstellung erschlossen werden kann, und daß der Betrachter diesen Sinn wieder nur aus seiner Erfahrung in der Welt der Wirklichkeit schöpfen kann.

Der Zentralbegriff für unsere Erklärung der Gestaltung der Bewegungsfigur ist also das auf der Mittelachse auf-

gebaute Bezugssystem der Glieder einschließlich Kopf und Hals und des Leibes. Es enthält ferner eine Unterteilung, insofern die Glieder ihrerseits wieder gewinkelt sein können.

Die Gestaltung der Lageänderung ist demnach in der Winkelung mit und ohne Unterwinkelung der Glieder gegeben. Hinzukommt die Drehung des Leibes um die Mittelachse. Für die Intensität und die damit verbundene Schnelligkeit der Bewegung der Lageänderung ist der Grad der Winkelung von Bedeutung, aber immer mit Beziehung auf das Ziel. Ziel und Bewegungsfigur stehen nun nicht in einem gleichbleibenden Verhältnis. Die Lage des Jägers ist verschieden, ja nachdem ob er zu Fuß eine Sau auflaufen läßt oder vom Pferd herab ihr den Fang mit dem Schwert gibt oder auf ein Stück Wild schießt. Infolgedessen ist der fruchbare Augenblick verschieden gelagert und lassen sich bestimmte für alle Fälle zutreffende Grade der Winkelung nicht angeben. Immerhin läßt sich sagen, daß z. B. das Schwingen eines Schwertes eine spitze Unterwinkelung des Armes erfordert, ebenso das Spannen des Bogens beim Schuß, daß andererseits das Schießen mit der Armbrust oder der Handfeuerwaffe wenig Unterwinkelung, aber große Winkelung der Arme erfordert.

Die Gestaltung der Ortsveränderung steht überwiegend unter einem anderen Gesichtspunkt. Gewiß spielen hier auch Winkelungen und besonders Drehungen eine Rolle. Das Entscheidende liegt aber auf einem anderen Gebiet. Es handelt sich jetzt um die Vorwärtsbewegung von Köpern. Diese erfolgt nach den Gesetzen der Mechanik durch Vorverlegen des Körpergewichts und gleichzeitige Abstoßung durch die Beine, bei den Vierfüßlern dazu noch durch Heben des Vorderkörpers. Einen Maßstab für die beabsichtigte und dargestellte Schnelligkeit der Vorwärtsbewegung gibt nun die Entfernung, in welcher die Mittelachse des bewegten Körpers von der Mittelachse des Standkörpers, nach vorn in der Bewegungsrichtung vorverlegt ist. In dem Maße, in dem die Mittelachse der Standfigur vorverlegt wird, also je mehr sie sich von ihrer Senkrechten des Ruhezustandes nach vorn in der Zielrichtung verschiebt, in dem Maße können wir von geringer, gesteigerter und aufs Höchste gesteigerter Vorverlegung sprechen. Die Grenze ist dann da, wo das Übergewicht einsetzt, der Körper fällt. Wir können daher unterscheiden:

a) geringe Vorverlegung = Hüpfen,

b) gesteigerte Vorverlegung = Vorschnellen,

c) aufs Höchste gesteigerte Vorverlegung = Vorstürzen.

Beispiele sind für Hüpfen die Hunde und Sauen bei van Orley (87), für Vorschnellen das Rottier in der Hirschjagd der

Diana von Rubens (KdKS. 357) und für Vorstürzen der mittlere Hirsch bei Tobias Stimmer (61). Die Winkelung der Glieder dient im Zusammenhang mit der Vorverlegung der Verdeutlichung der Schnelligkeit der Bewegung. Bei den Vierfüßlern sind die Hinterbeine wichtig. Sie zeigen wenig Unterwinkelung, aber weiten Hauptwinkel. Hinzukommt hier noch die Winkelung zum Erdboden, und zwar für Zwei- und Vierfüßler. Je spitzer diese Winkelung nach vorn in der Bewegungsrichtung ist, umso stärker ist die Vorverlegung und damit die Schnelligkeit. Die Winkelung der Vorderbeine der Vierfüßler drückt das Raumgreifende der Bewegung aus. Je gestreckter sie sind, je größer also die Winkelung ist, desto größerer Raum wird durchmessen. Von besonderer Bedeutung ist hier die Unterwinkelung. Sehr spitze Unterwinkelung, wie z. B. bei dem Hirsch des Stimmer zeigt große Schnelligkeit auf. Die hängenden Vorderbeine der Pferde der apokalyptischen Reiter Dürers z. B. wirken trotz des gewaltigen Ansturms ihrer Massen lahm; geradezu hemmend wirken aber gekreuzte Vorderbeine, wie z. B. Pariser Livre de la Chasse Taf. 54.

Wie bei der Lageänderung kann auch bei der Ortsveränderung eine Drehung um die Mittelachse erfolgen. Für sie hat Otto Pächt in seinem Aufsatz „Die historische Aufgabe Michael Pachers" (Kunstwissenschaftliche Forschungen Band I Seite 114 Anm. 1) den Ausdruck: „Bewegungsverschränkung" angewandt und versteht darunter „jene Figurentypen . . . . in denen durch Richtungsänderung der Bewegung noch innerhalb der Einzelfigur (Übergehen von einer Bewegungslage in eine andere) das Transitorische einer Situation sinnfälligsten Ausdruck bekommt" (von ihm angeführtes Beispiel Rogier Kolumbaaltar). Wir nehmen für diesen Begriff noch eine Unterteilung in echte und unechte Bewegungsverschränkung vor. Sie wird nämlich durch die Reiterfigur gefordert. Ihre Zusammensetzung aus zwei Figuren bringt es mit sich, daß der Reiter, wenn er außer dem Reiten noch anders tätig ist, in eine Achsenverschiebung zum Pferd kommt. Die Achsen von Reiter und Pferd können zusammenfallen wie z. B. bei dem Bon Roi Alexandre (5, 6, 7), können aber auch, was die Haltung des Oberkörpers des Reiters betrifft, stark gewinkelt sein wie z. B. Karl V. beim Abfangen des Keilers vom Pferd (87).

Wir prüfen nun an Hand der vorstehend gewonnenen Gesichtspunkte der Winkelung, Drehung, Vorverlegung und Bewegungsverschränkung die Einzelbewegungsfigur unseres Materials.

Hier ist der Flächenstil der Gotik und der Renaissance für die Erkennbarkeit besonders günstig. Es wird sich indeß zeigen, daß auch der diagonalliebende Barock und das Rokoko auf diese leichte Erkennbarkeit der Flächenfigur nicht verzichtet haben.

In der auf das Spitzwinkelige gerichteten Gotik prägt sich die Lageänderung demgemäß auch in einer starken Winkelung und Unterwinkelung aus. Um uns die für unseren Zweck erwünschte Verdeutlichung der Tätigkeit und der Bereitschaft zur Tätigkeit der Bewegungsfigur zu erleichtern, bedienen wir uns der Hilfskonstruktion des Einschreibens der Figur in eine mathematische Form, des Dreiecks oder Rechtecks. Die drei Miniaturen „Esau schießt Wildpret" (2, 3, 4), zeigen den Augenblick des Bogenschusses, und zwar alle drei den fruchtbarsten Augenblick, ein weiteres Spannen des Bogens scheint nicht möglich, der Punkt der Umkehr ist erreicht. Nahezu rechtwinklig ist der Arm, der den Bogen hält, bei 2 und 3 abgewinkelt von der Mittelachse. Der spannende und den Pfeil haltende andere Arm ist im Ellbogen zu kleinstem spitzen Winkel gebogen, stark unterwinkelt, in 3 sogar noch hochgehoben. Die Drehung des Oberkörpers ist am stärksten bei 2, wo die Beine im Profil, die Schultern in der Bildfläche gegeben sind. Bei 2 kommt noch ein Vorverlegen des ganzen Körpers in der Schußrichtung hinzu. 2 läßt sich auch in ein Dreieck einschreiben, dessen Spitze, der Bogen, zum Jagdobjekt weist, während 3 und 4 sich eher in ein Rechteck fügen, also nicht so bewegungshaltig wie 2 sind.

Zwei Bogenschützen enthält Taf. 75 des Pariser Livre de la Chasse. Der obere ist im Begriff zu schießen, der darunter hat den Schuß soeben mit Erfolg in den Hals des Hirsches getan. Winkelung und Unterwinkelung im Ellbogen ist bei beiden groß, die Arme sind fast rechtwinklig zur Mittelachse und bilden von der Spitze der Bogenhand bis zum Ellbogen des andern Arms eine Gerade, welche die Rechtwinkligkeit zur Mittelachse recht veranschaulicht. Immerhin scheint es bei dem oberen Schützen zweifelhaft, ob er gerade abschießt. Sein Bogen hat noch eine flache, nicht die nahezu quadratische Form des Bogens Esaus (2, 4). Auch scheint sein Ellbogen noch nicht weit genug nach rückwärts genommen zu sein. Der fruchtbare Augenblick ist bei ihm also noch nicht erreicht, er befindet sich noch im Zustande der Aktualität Panofskys. Anders der untere Bogenschütze. Er hat abgeschossen, die leere Pfeilhand verharrt noch in der letzten Lage. Er muß jetzt eine andere Bewegung tun. Das ist ein Augenblick der Wendung. In ein Dreieck mit aktiv gegen das Wild gerichteten Spitze

lassen sich beide nicht so wirksam wie Esau 2 einschreiben. Gerade umgekehrt in ein Dreieck mit einer zum Wild gerichteten Seite lassen sich die beiden Speerwerfer in Taf. 59 und 62 des Pariser Livre de la Chasse schreiben. Die Winkelung des Wurfarms ist stark, immerhin bei dem in 59 durch eine leichte Unterwinkelung im Ellbogen gehemmt, die allerdings durch eine sehr starke Winkelung des Leibes in der Hüfte ausgeglichen wird. Drehung des Leibes haben beide, wie die Beinhaltung zeigt. Trotz Dreiecksseitenzukehrung zum Objekt hat man doch den Eindruck des Werfens dahin. Die abgekehrte Dreiecksspitze entscheidet hier, weil sie den Schwung des Ausholens ausdrückt. Der fruchtbare Augenblick dürfte bei beiden erfaßt sein. Die starke Winkelung mit ebenso starker Unterwinkelung im Ellbogen des Pfeilarmes zeigen auch die beiden Schützen des Livre du Roi Modus (14). Die Ortsänderung in der Gotik weist einen hohen Grad der Intensität und damit des Ausdrucks der Geschwindigkeit der Bewegung auf. So kann man den Galopp König Johanns von England (1) schon mit unserem Terminus des Vorschnellens bezeichnen. Die Hinterhand des Pferdes ist über die Hinterbeine hinaus ziemlich weit nach vorn in der Bewegungsrichtung verschoben. Die Hinterbeine bilden mit dem Erdboden einen spitzen Winkel. Die Vorderbeine hängen nicht und sind zur Mittelachse stark gewinkelt, auch nicht unter sich gekreuzt. Der Apfelschimmel des Bon Roi Alexandre (5—7) ist dem gegenüber noch eine Steigerung. Die Hinterbeine sind weit nach hinten gesetzt, der Winkel zur Erde ist sehr spitz, ein Vorstürzen. Der Meister des Pariser Livre de la Chasse kennt die Stufen des Hüpfens und Vorschnellens, wie aus den Tafeln 57 und 60 hervorgeht. Die Winkel der Hinterbeine des Pferdes, die in 57 fast in rechtem, in 60 in spitzem Winkel zur Erde stehen, zeigen den Grad der Vorverlegung der Mittelachse. Die Hunde verlegen diese weiter nach vorn; sie müssen sich ja auch mehr beeilen als die Reitpferde. Nur ein Hüpfen zeigen Pferde, Hunde und Hirsch im Livre du Roi Modus (16, 17). Die Hinterbeine halten fast einen rechten Winkel zum Erdboden. Die stark nach vorn gewinkelten Vorderbeine verlöschen diesen langsamen Bewegungseindruck nicht. Bewegungsverschränkung ist bei Esau (3) und im Pariser Livre dé la Chasse Taf. 46, 53, 58 vorhanden. Bei Esau ist der Hase vorn, der in der Flucht den Kopf nach dem verfolgenden bellenden Hund dreht, ein Motiv, das sich auch im Turin-Mailänder Gebetbuch in der Randleiste unten bei dem gehetzten Hirsch findet (abgeb. bei Friedländer Altniederländ. Malerei Band I Tafel 25). Im Pariser Livre de la Chasse ist eine unechte Bewegungsverschränkung in der Wendung des Kopfes des einen Reiters auf den Rücken (Taf.

46, 53) und eine echte Bewegungsverschränkung sowohl des den Kopf zur Seite wendenden Pferdes oben wie auch eines sich im Sattel zu dem Keiler drehenden Reiters (Taf. 58) gegeben.

Die zielgebundene Lageänderung in der Renaissance zeigt hinsichtlich der Winkelung eine Dämpfung und hinsichtlich der Drehung eine Steigerung. Die Abnahme der Winkelung hängt wohl sinnhaft mit einer Änderung im Gebrauch der Armbrust und der Handfeuerwaffe an Stelle des Bogens zusammen. Selten werden die Ellbogen noch über Schulterhöhe gehoben, es sei denn beim Stoß von oben nach unten. Stradanus' Bogenschütze (113) hebt den Ellbogen noch über Schulterhöhe. Gewandmasse und Beschattung mit perspektivischer Verkürzung lassen den Eindruck dieser Winkelung aber verschwinden. Die Spitze des Ellbogengelenks ist unsichtbar. Beim Schuß mit der Armbrust stehend freihändig gibt der Meister des Pariser Livre de la Chasse eine starke Winkelung mit Unterwinkelung des rechten Armes. Der linke die Armbrust haltende Arm ist auch stark im Ellbogen unterwinkelt. Der rechte Arm bis zur Schulterhöhe fast noch etwas höher gehoben; vgl. Taf. 75 unten, 81, 82, 83. Anders z. B. Pieter Brueghels (49) Schütze, der beide Ellbogen abwärts hält, also keine Rechtwinkelung zur Mittelachse. Cranach schwankt: der Schütze links vorn in der Kopenhagener Wildjagd (45) hält den rechten Arm mit Ellbogen in Schulterhöhe, der Mittelschütze in der Pradoer Wildjagd (47) hat einen stark unterwinkelten linken Arm und hält den rechten nach der Stellung der zwei Finger am Schaft zu urteilen nicht hoch, der Schütze zu Pferd in der Mitte des Holzschnitts der Hirschjagd (Worringer Abb. 17) hält den rechten Arm fast in Schulterhöhe und den linken stark unterwinkelt. Aber ähnlich wie bei Stradanus liegt kein Ton mehr auf der Winkelung. Sie ist auf der Kopenhagener Jagd und auf dem Holzschnitt verunklärt durch die perspektivische Verkürzung und Hereinnahme in die Silhouette. Der Gewehrschütze bei Virgil Solis (52) zeigt noch starke und betonte Winkelung und Unterwinkelung der Arme, die sich beide in Schulterhöhe befinden. Die Winkelung beim Stoß mit Schwert oder Spieß ist verschieden stark. Ihre Intensität hängt davon ab, wie weit die Oberarme vorgestreckt werden. Recht gering ist hier der Pariser Meister des Livre de la Chasse in Taf. 69, wo der Jäger vorn in der Mitte die Oberarme eng am Oberkörper hält. Eine ähnliche flaue Winkelung hat Burgkmair bei Theuerdank in 94, 99, 100, 105. Auch Stradanus (121) läßt die Arme der beiden Tapferen hinter dem Baum rechts nahe am

Oberkörper halten. Stärker gewinkelt ist bei dem Berner Meister (74) der linke Arm des Jägers links von dem Netz oben. Fast zu Kreuzarmen ausgereckt sind die Arme der beiden Bärenjäger bei Jost Amman (58 oben links). Ähnlich auch bei dem linken Jäger in der Saujagd Rueland Frueaufs. Auch Virgil Solis winkelt stark und abgewechselt bei seinem Bärenjäger rechts (53). Lahm ist Cranach bei dem Jäger in der Mitte rechts oben, der den niedergebrochenen Hirsch abfängt (47), dessen beide Arme parallel herabgestreckt kaum von der Mittelachse abweichen. Die Drehung des Leibes um die Mittelachse setzt bei Cranach erst allmählich ein, so bei dem vom Rücken gesehenen Schützen vorn links (46) und bei dem Schützen im Holzschnitt der Hirschjagd oben rechts am Baum, der im Begriff ist, seine Armbrust anzuschlagen und sich mit dem Oberkörper dem Hirsch im Wasser zuwendet. Theuerdank macht beim Klettern im Gewände auf der Gemsjagd eine Drehung mit dem Oberkörper (90). Dies alles sind unentschiedene Bewegungen, im Zustande der Aktualität Panofskys, jedenfalls keine fruchtbaren Augenblicke. Auch die sehr entschiedene Drehung mit dem Oberkörper, die Virgil Solis' Falkenträger (54) macht, ist in unserm Sinne kein fruchtbarerer Augenblick, weil sie nicht zielstrebig ist. Anders hingegen der Falkenier bei Balthasar Hau (50), der mit einem Stock ins Schilf schlägt, um Federwild draus zu jagen. Der Bogenschütze bei Stradanus (113) wendet sich mit dem Oberkörper zurück nach dem Hirsch vorn. Ebenfalls bei Stradanus (119) vollführt der Jäger vorn in der Mitte am Netz eine scharfe Drehung mit dem Oberkörper, um den in das Netz verwickelten Wolf mit dem Spieß abzufangen.

Die Ortsänderung der Vorverlegung der Mittelachse weist alle drei von uns angenommenen Gradabstufungen auf. Beim Reiter vom bloßen Hüpfen bei Cranach Pradojagd (46) die beiden Berittenen im Mittelgrund oben rechts, und bei Burgkmair (107), wo die Hinterbeine mit den hängenden Vorderbeinen des Pferdes fast rechtwinklig zum Erdboden gehalten sind, über das Vorschnellen des Reiters bei Stradanus (110) oben in der Mitte bis zum Vorstürzen bei Jost Amman (55) der Reiter links, der an den Bon Roi Alexandre erinnert, bei Virgil Solis (51) der Reiter vorn rechts und bei Cornelis Massys der Reiter vorn rechts. Eine Steigerung der Vorverlegung ist bei den Jägern zu Fuß beim Abfangen wehrhaften Wildes wie Bär und Keiler festzustellen. Das Pariser Livre de la Chasse gibt hier noch eine kaum merkliche Vorneigung (Taf. 58, 69). Jetzt gibt es schon ein Vorstürzen wie bei dem hinteren Bärenjäger Jost Ammans (58). Auch Virgil Solis' Bärenjäger (53)

fällt stark gegen den Bären aus; er läßt sich in ein Dreieck mit der Spitze des Spießes gegen den Bären einschreiben. Die Bewegungsverschränkung des Wildes, das auf der Flucht den Kopf zurückwendet, finden wir bei Cranach (46) der Hirsch in der Mitte im Mittelgrunde und 47 der Hirsch ebenda vor dem gefleckten stehenden Hunde), die Sau rechts bei Jost Amman (55) und der Hirsch vorn links bei Stradanus (110). Unechte Bewegungsverschränkung zeigt der Reiter vorn in der Mitte bei Stradanus (121), Karl V. bei van Orley (87), der Reiter im Mittelgrunde rechts, der sein Schwert zieht, bei Cranach Holzschnitt mit der Hirschjagd (Worringer, Abb. 17). Die durch zu weite Drehung in die perspektivische Verkürzung hervorgerufene Schwierigkeit der Beurteilung des Grades der Bewegung zeigt sich recht bei dem eben erwähnten Reiter des Stradanus (121).

Die Erwartung der Steigerung jeglicher Bewegung auf ein Höchstmaß im Barock als dem vorzugsweise dynamischen Stil wird erfüllt, allerdings nicht nur in Fortführung schon vorhandener Bewegungshaltungen, sondern in Abwandlung und Neuschöpfung.

Die für die Handhabung der Hieb- und Stoßwaffe, aber auch des Bogens, erforderliche größere Betätigung der Glieder als beim Schuß mit der Armbrust oder dem Gewehr bringt als formalen Ausdruck eine stärkere Winkelung und Unterwinkelung mit sich. Der Wert dieser im Umriß eckigen und ausfahrenden Linien für den Bewegungsausdruck wird auch im Barock geschätzt. Diese Handlungen zeigen auch in ihm zumindest, was die Lage der Waffe betrifft, Profilfiguren. Selbst der quirlige Vinckeboons (133) dreht den in Kniebeuge gegangenen Jäger mit dem Spieß rechts in der Fuchsjagd, der den Fuchs auflaufen lassen will, mit den Händen, dem Spieß und dem linken Arm in die Bildfläche. Auch der Mann in der Mitte der Wolfjagd (134), der den Wolf mit dem Knüppel von oben herab schlagen will, hält ihn bildparallel und gibt damit die wirkungsvollste Handlung im Bild. Ebenso führt der Orientale in der Löwenjagd (137), der dem ins Netz verstrickten Löwen den schmerzhaften Stich zwischen beide Hinterkeulen versetzt, seinen Spieß rein in der Fläche. Endlich stellt er auf der Fuchs- oder Wolfsjagd (142) links den breitbeinigen Jäger mit dem wagerecht gehaltenen Spieß auch in die Bildfläche. Ebenso verfährt Mathäus Merian in der Saujagd (223), wo er die Führung des Spießes des Jägers rechts in die Bildebene verlegt. Auch Tempesta hält in seiner Bärenjagd (246) und in seiner Sauhatz (247) an diesem Formprinzip fest, allerdings mit einer infolge der ziemlich hängenden Arme gemilderten Win-

kelung. Bildparallel hält auch der Jäger in Roeland Saverys Hamburger Saujagd (166) seine Saufeder. Auf Angabe ausfahrender Winkelung verzichtet Savery hier freilich, indem der linke Arm in die Silhouette genommen und gerade der ausfahrende stark gewinkelte rechte den Stoß führende Arm vom Bildrand überschnitten ist. Eine stark kreuzweise ausfahrende Winkelung der den Spieß weitausgreifend packenden Arme, die an Jost Ammans Bärenjäger erinnert, gibt Philips Wouwerman seinem Jäger unter dem gestürzten Baum in der Saujagd in Dresden (157). Rubens gestaltet bisweilen auch so. In der Marseiller Saujagd (KdKS. 115) halten die beiden halbnackten Jäger links ihre Spieße nahezu in der Bildfläche, der vordere mit starker Winkelung und Unterwinkelung, ausfahrendem rechten Ellbogen und weit vorgestreckter linker Hand, der hinter ihm mit wenig und unbetonter Winkelung. Starke bildparallele Winkelung mit einem Fall bildparalleler Haltung der Waffe zeigen auch die beiden schildbewehrten Jäger, die ihrem von dem Löwen am Erdboden angenommenen Kameraden zu Hilfe kommen, in den beiden Löwenjagden in Petersburg und in München (KdKS. 153, 154). In die Bildfläche gewandt hält auch der Jäger rechts vorn in der Meleagerjagd (147) den Spieß mit allerdings kaum vorhandener Winkelung des rechten Arms. Daß wir uns aber bei diesen sämtlich in die Bildfläche gerückten Figuren im Barock befinden, zeigt sich daran, daß sie nur mit einem Teil ihres Leibes in der Fläche gegeben sind und der andere Teil irgendwie mehr oder minder stark gedreht ist, wie die Beinstellung erkennen läßt. Wenn die Waffe nicht in der Bildfläche dargestellt ist wie z. B. bei dem holländ. Meister der Bärenjagd in Dresden (204), Philips Wouwermans Parforcejagd in Kopenhagen (155), Honthorses Meleagerjagd in Berlin (150) oder Rubens' Münchener Löwenjagd (KdKS. 154), dann kann und wird eine Bewegungswirkung nur dadurch erzielt, daß eine Winkelung oder Unterwinkelung besonders betont ist. Die Waffe wirkt mit ihrer Verkürzung nur lahm und bewegungshemmend, wie sich gut bei dem Jäger links hinter dem Bären (204) zeigt. Sein linker Arm ist ganz in die Silhouette genommen, sein rechter Oberarm wenig gewickelt, sein rechter Unterarm verkürzt, ganz eine Bewegung in actu im Sinne Panofskys. Dagegen sind weit gewinkelt die Arme der beiden rechts vorn und hinten, die ihre Spieße mit weit ausgestreckten Armen am Ende fassen. Die helle beleuchtete Hand des vorderen und das in heller Luft stehende Spießende des hinteren Jägers sind betont. Das sind Wendepunkte durch Winkelung hervorgehoben. Ähnlich liegt helles Licht auf dem Ellbogen des angenommenen Jägers vorn links in der Rubens'schen Löwenjagd und betont so die Unter-

winkelung, von der aus die Waffe nach hinten gegen den Rachen des Löwen geführt wird. Bei Wouwermann wird die Waffe des Jägers vorn durch seinen Körper verdeckt und auch sonst durch Schatten unbetont gelassen. Die Bewegungsenergie ergibt sich allein aus den starken Winkelungen und Unterwinkelungen des rechten Arms und linken Beines (155). Bei Honthorst (150) endlich leidet die Bewegungsstärke des Meleager ähnlich wie bei dem Jäger der Bärenjagd des Holländischen Meisters daran, daß der linke Arm ganz in die Silhouette genommen ist. Der rechte Arm ist im Oberarm stark verkürzt, aber im Schultergelenk durch Lichtakzent betont und gegen den Unterarm rechtwinklig fast unterwinkelt. Die Neigung des hellen Kopfes nach vorn mit dem vorgeneigten Oberkörper bringt die Figur doch noch in Schwung gegen den Keiler. Der Gewehrschütze ist, nach unserem Material wenigstens, stets im Profil dargestellt, und zwar meist knieend im Anschlag, einmal laufend sich anpirschend (Grosse a. a. O. Aert van der Neer Taf. 75). So: Vinckeboons (131), Paul Bril (129), Jan Bruegel d. Ä. (124), Claes Berchem (192), Alexander Keirincx (187, 188), Simon de Vlieger (189) und der unbekannte Stecher in Halle (wohl Mathäus Merian, 227). Stehende Schützen wie die Armbrustschützen der Gotik und der Renaissance sind nicht vorhanden. Das Ende des Gewehrs durch Mündungsfeuer wird bei Berchem (192) und Rubens (145) betont. Winkelung und Unterwinkelung der Arme sind manchmal stark, so besonders bei Simon de Vlieger (189). Der Gewehrlauf ist immer genau achsenrecht zum Wild gehalten.

Die Ortsänderung hat durch Massigkeit, Nahsicht, Untersicht und Schrägstellung bildauswärts der Figuren für die Wucht des Bewegungseindrucks gewonnen. Pferde wie bei Rubens das des rechten Reiters in der Jagd auf Krokodil und Flußpferd (KdKS. 114), das steigende des gestürzten Reiters in den Löwenjagden (KdKS. 153, 154) und bei Tempesta das des rechten Reiters (245), denen man unter den Bauch sieht, der gestürzte Hirsch bei Ruthart (234) drohen wie ein Felsblock auf den Betrachter herunter zu fallen. Mit diesem Drang nach Weite, Raumverdrängung und größerer Körpermasse hängt es wohl zusammen, daß die Beine der Vierfüßler wie z. B. der Pferde und Hunde seitlich weiterausgreifend gestaltet sind als in der Renaissance. Uns scheint dies ein sehr wichtiges Stilmerkmal für dieses Gebiet bei der Unterscheidung von Renaissance und Barock zu sein. Auf schmaler Basis eng nebeneinander gestellt sind z. B. die Hinterbeine des zum Sprung ansetzenden Schecken im Mittelgrund oben rechts bei Cranach (46, Prado), der flüchtigen Hirsche im Mittelgrunde

der Pradojagd desselben Meisters (47), sogar des so lebhaft bewegten Scheckens Karls V. bei van Orley (87, Teppich Louvre), des Rößleins des jungen Weißkunig bei Burgkmair (107), des sogar bildeinwärts springenden Keilers bei Burgkmair (103), des Pferdes bei Cornelis Massys rechts vorn (69, Dessau) und auch noch bei dem Pferde in der Saujagd des Stradanus vorn in der Mitte (121, Florenz). So enge Beinstellung finden wir auch noch im Barock. Besonders Philips Wouwerman liebt sie bei seinen Pferden. In Betracht kommen bei ihm das Pferd des blasenden Jägers vorn links in der Kopenhagener Parforcejagd (155), der Schimmel in der Mitte und das Pferd vorn rechts in der Dresdner Saujagd (157), die Pferde der Dame in der Mitte, des blasenden Reiters und der Dame rechts in der Dresdner Hirschjagd (159), und des Schekken rechts vorn in der Pariser Parforcejagd (160). Tempesta (245) hat die enge Beinstellung bei dem Pferd links im Mittelgrund, aber die weite bei den Pferden im Vordergrund und in der Mitte im Mittelgrund. Der Schimmel des Prinzen Wilhelm III. von Oranien bei Dirk Maes (201) hat hinten eine sehr enge, vorn dagegen weite Beinstellung. Paul Brils Pferde nehmen eine mittlere Haltung der Beine ein (127, 130). Breit auseinander gehalten sind die Pferdebeine des Pferdes vorn rechts bei Vinckeboons (140), der Pferde bei Mathäus Merian (225, 226), dem unbekannten Stecher (230, 232), des Hirsches in 229, bei Rubens des Pferdes des Reiters links in der Wolfsjagd (KdKS. 112), des rechten Pferdes in der Jagd auf Krokodil und Flußpferd (KdKS. 114), besonders stark, gespreizt schon, die Hinterbeine des steigenden Pferdes rechts in der Petersburger Löwenjagd (KdKS. 153), des Pferdes des rechten Reiters im Mittelgrund in der Dresdner Saujagd (KdKS. 184), des rechten Pferdes ganz vorn dort aber eng, bei Rembrandt der Pferde in der Mitte und links am Rande in der großen Löwenjagd und des Pferdes vorn links in der kleinen Löwenjagd mit 2 Löwen (Meist. d. Graphik Taf. 51), weit gespreizt bei dem Pferde vorn in der Mitte bei Dirk Maes Handzeichnung der Hirschjagd in Berlin (202), endlich bei Rugendas des Pferdes vorn links in der Berliner Zeichnung der Hasenhetze (240) und des Pferdes vorn in der Mitte in der Parforcejagd (241, Berlin). Das Raumgreifende der gewaltigen Flucht des linken Rothirsches in Rutharts Hirschjagd (236, Berlin, Lithogr. Brausewald) wird durch die weitgespreizten Vorderläufe besonders eindringlich dargestellt. Mit diesem Hirsch, dem Hunde vorn links in Rutharts Bärenhatz (237, Berlin, Lithogr. Brausewald) und dem Pferd der Dame in Dirk Maes Berliner Zeichnung (202) taucht nach unserm Material jedenfalls die Figur des im Sprunge mit allen vier Beinen in der Luft befind-

lichen Vierfüßlers auf. Das Bestreben, eine schnelle Vorwärtsbewegung auszudrücken, bringt es mit sich, daß der geringste Grad der Vorverlegung der Mittelachse, die wir Hüpfen genannt haben, kaum noch dargestellt wird. Er zeigt sich z. B. in der Berliner Handzeichnung Adam Frans van der Meulens (183) bei dem vorderen Reiter in der Mitte des Mittelgrundes. Gering unterwinkelte hängende Vorderbeine sind selten. Sie kommen vor bei Philips Wouwermann Reiherbeize (156, Dresden) bei dem Reiter im Hintergrunde links neben dem großen Baum, bei Dirk Maes bei dem Reiter rechts vorn und dem Schimmel des Prinzen (201, Schloß Het Loo). Sonst haben wir nur die stärkeren Grade der Vorverlegung, das Vorschnellen und das Vorstürzen. Die Reiter beugen sich im Sattel auch weiter vor wie z. B. bei Tempesta der Reiter vorn in der Mitte (246, Halle), bei Mathäus Merian der Reiter rechts vorn (227, Halle) und der Reiter in der Mitte im Mittelgrund (224, Halle), bei Philips Wouwerman die Dame rechts (159, Dresden). Die durch die Tiefentendenz des Barock bewirkte Schrägstellung der Reiterfiguren verkürzt den Zwischenraum zwischen Oberkörper des Reiters und Pferdehals. Dadurch verliert die Vertikale des Reiteroberkörpers an Eindruck und Hemmung, er wird mit in den Umriß des nach vorn gebogenen Kammes des Halses des Pferdes genommen. Wird dann noch der Pferdekopf schräg nach vorn gerichtet, so gewinnt diese zusammen gesehene Masse eine deutliche Richtungsspitze, welche durch die Massigkeit von Reiteroberkörper und Pferdehals und -kopf noch mehr Nachschub erhält. So z. B. bei Mathäus Merian der Reiter links vorn in der Bärenjagd (225, Halle), bei dem unbekannten Stecher der Hirschjagd in Halle (230) der Reiter rechts vorn, bei Tempesta der Reiter rechts vorn (245, Berlin), bei Paul Bril der Reiter links vorn in der Hirschjagd im Louvre (130) und bei Rugendas in der Berliner Handzeichnung (240) der Reiter links vorn. Beispiele des Vorstürzens sind bei Mathäus Merian der Reiter rechts vorn (227, Halle) und der Reiter links vorn (225, Halle), bei Rugendas der Reiter links vorn in der Hasenjagd (240, Berlin), der Reiter vorn in der Mitte in dem Berliner Schabkunstblatt der Hirschhatz (241) und der Reiter links vorn in der Berliner Handzeichnung der Saujagd (239). Die Winkelung der Hinterbeine ist hier besonders groß, sie haben infolge ihrer sinnhaft mechanischen Funktion der Vorschleuderung des ganzen Körpers keine Unterwinkelung im Sprunggelenk, wohl aber sind die Vorderbeine stark unterwinkelt, bisweilen auch ohne Unterwinkelung mit starker Winkelung fast im rechten Winkel zur Mittelachse, so der Schimmel bei Paul Bril (127, Hirschjagd, Rom), das Pferd rechts vorn bei dem unbekannten Stecher der Hirschjagd in Halle (230),

die Hirsche ebenda (229), Paul de Vos links (169, Stockholm) und Ruthart (235, Hirschjagd in Dresden). Hunde haben fast immer stark ge-, aber wenig unterwinkelte Vorderläufe, so z. B. bei Dirk Maes (201, Het Loo), Paul Bril (127, Rom), Math. Bril (130, Louvre), Mathäus Merian (225, 227, Halle), Philips Wouwerman (153, Kopenhagen, 157, Dresden). Bei den Hunden ist auch die echte Bewegungsverschränkung am häufigsten zu finden, wenn sie neben dem flüchtigen Wild laufend mit dem ihm zugedrehten Kopf beißen. So bei Paul Bril (127, Rom), Paul de Vos (169, Stockholm), Math. Merian (226 Halle). Entsprechend versucht das flüchtige Stück den Hund durch Schlag mit dem Geweih abzuschlagen, so z. B. bei Rubens Hirschjagd der Diana der Hirsch (KdKS. 357). Die unechte Bewegungsverschränkung der Reiterfigur ist bei Rubens häufig (Jagd auf Löwen und Leoparden KdKS. 113, Marseiller Saujagd KdKS. 115, Petersburger und Münchener Löwenjagd KdKS. 153, 154, Dresdner Saujagd KdKS. 184), sonst weniger häufig anzutreffen. Rembrandt in seinen drei Löwenjagden hat sie (Meister der Graphik S. 51), Tempesta (245, Berlin), Math. Merian (226, Halle), Philips Wouwerman in der Kopenhagener Parforcejagd (155) und Dirk Maes (201, Het Loo, der Reiter neben dem Prinzen).

Die Bewegungsfigur des Rokoko zeigt im allgemeinen gedämpftere, weniger ausfahrende Bewegungsformen. Die Lageänderung weist allerdings noch so starke Winkelungen und Unterwinkelungen auf wie z. B. bei dem Pikör Oudrys in dem Florentiner Teppich (248) vorn rechts, der die Koppel der Hunde hält und in der anderen Hand die Peitsche schwingt; oder bei Ridinger der Jäger, der die Geweihstange des Hirsches mit abgespreizten Ellbogen festhält (272, Dresden) und der den Fang gebende Jagdherr (271, Dresden), dessen rechter Arm mit dem Hirschfänger weit abgewinkelt ist wie auch der linke in entgegengesetzter Richtung, infolge der Senkung des linken Unterarms aber nicht so stark. Starke Winkelung zeigt auch der Pikör etwas zurück, der das Parforcehorn mit der Rechten fast wagerecht von sich streckt und mit der Linken auf die Hunde peitscht. Oudry ist sonst gemäßigter in der Winkelung. Wenn er schon einen Arm stark abwinkelt wie z. B. bei dem eben erwähnten Jäger rechts vorn, der die Koppel der Hunde hält (248) oder bei den beiden Jägern (253, Curée, Florenz) vorn in der Mitte, von denen der eine den Hund straff an der Leine hält, der andere die Peitsche wagerecht zu der Meute bei der Curée hinüberschwingt, so läßt er den anderen Arm im Umriß ohne Ausstoßung verschwinden. Die Winkelung des Gewehrschützen bei der Abgabe des Schus-

ses ist gering. In Höhe der Schulter gehobene Ellbogen dabei gibt es nicht mehr: Ridinger (267, 269, Berlin). Schwach gewinkelt und unterwinkelt sind auch die Arme des Jägers, der mit der Saufeder den Keiler auflaufen lassen will (Oudry 258, Würzburg, Gottfried Chodowietzki oben rechts 289, Berlin). Immer indeß ist bei der BewegungsstandfigurDrehung vorhanden, freilich nur in leichter Form. Die stärkste Winkelung und Drehung ist den Tieren gegeben. Selbst der so gehaltene Oudry hat hier einen Reichtum an Winkelungen, Unterwinkelungen und Drehungen. Der S-förmigen Kurve seines Fuchses (257, Würzburg) ist bereits gedacht. In der Saujagd (258, Würzburg) streckt der abgeschlagene Hund den rechten Hinterlauf fast senkrecht nach oben, den linken dazu in stumpfen Winkel nach rechts wagerecht, den linken Vorderlauf nach rechts im rechten Winkel seitlich und den rechten geradeaus vorwärts, Hals und Kopf sind nach links seitwärts gedreht.

Bei der Ortsveränderung macht sich die Lahmheit der Bewegungsform recht in dem Maße der Vorverlegung bemerkbar. Oudrys Pferde hüpfen zumeist nur, haben auch hängende Vorderbeine und sind oft mit den Beinen eng gestellt. So z. B. die Pferde des Königs und des Pikörs links neben ihm (251, Florenz), des Pikörs rechts vorn (253, Florenz), des Pikörs links vorn (252, Florenz), des Pikörs hinten in der Mitte (255, Würzburg). Den Grad des Vorschnellens erreichen sie selten, etwa der Reiter links vorn (251, Florenz) und der Reiter links (257, Würzburg). Hemmend wirkt immer die Vertikale des betont isolierten Reiters, so besonders auffällig bei dem Reiter vorn quer zum König (251, Florenz), der sich im Sattel nach links neigt und die bildeinwärts in der Bewegungsrichtung verlaufende Wirkung des deutlichen Kammes des Pferdehalses aufhebt. Ridinger gibt eine stärkere Vorverlegung. Die Hinterbeine der Pferde der Reiter der Hasenhetze (268, Berlin), des Pferdes des Pikörs vorn in der Parforcejagd (270, Berlin) und des Falkners (280, Berlin) sind spitzgewinkelt gegen den Erdboden und fast gar nicht unterwinkelt. Die Vorderbeine sind auffällig weit gespreizt, wie wir das von den Barockpferden kennen, das hintere Vorderbein höher als das vordere. Die Gestaltung des Hirsches (270, Berlin) entspricht dem der Pferde. Die Hunde sind bei Oudry und bei Ridinger im Zustande des Vorstürzens dargestellt. In geringerem Grade bei Oudry, der ihnen auch Vorder- und Hinterläufe eng neben einander gibt (255, 257, Würzburg). Bei Ridinger ist der Hundekörper dem Erdboden fast parallel und sind die Vorderläufe weit gespreizt (268, 270, Berlin). Bewegungsverschränkung, echte und unechte, sind selten, und wenn überhaupt vorhanden, nur mäßig. Die ausge-

sprochenste bei Oudry ist die des Rehbocks und der beiden Hunde vorn neben ihm (255, Würzburg).

C. B. I. b) Die Gesamtheit der Bewegung

Die einzelne Bewegungsfigur, ein so wichtiges Bildelement sie auch ist, reicht indeß nicht aus, um allein von ihr aus die jedem Jagdstück wesentliche Dynamik in ihrer Vollständigkeit zu erfassen. Zur Erkenntnis und zum Verständnis dieser Dynamik gelangen wir erst von einem Ganzheitsstandpunkt aus. Wir folgen hier der Gestalttheorie, wie sie Max Wertheimer für die Psychologie in seinem Vortrag in der Kantgesellschaft Berlin am 17. 12. 1924 formuliert hat (Sonderdruck des „Symposion"heft 1): „Es gibt Zusammenhänge, bei denen nicht, was im Ganzen geschieht, sich daraus herleitet, wie die einzelnen Stücke sind und sich zusammensetzen, sondern umgekehrt, wo im prägnanten Fall sich das, was einem Teil dieses Ganzen geschieht, bestimmt von inneren Strukturgesetzen dieses seines Ganzen" (Seite 43). Wir meinen, daß der dem Jagdstück zugrunde liegende Gedanke der Dynamik alle Bildelemente erfaßt und folgeweise alle entsprechend formt, daß die Dynamik Bewegung fordert und daher alle Bildfiguren zur Ganzheit der Bewegung in irgend eine Beziehung gesetzt werden. Diese Ganzheit der Bewegung im Jagdstück wollen wir jetzt untersuchen. Dieser Untersuchung legen wir das Jagdbild zugrunde, in welchem nur ein Jagdvorgang als Hauptsache dargestellt ist. Die Fälle der Mehrheit von Jagdvorgängen und des Jagdvorganges als Nebenszene in einem Bilde lassen wir fort.

Die Ganzheit der Bewegung deckt sich mit dem, was sinnhaft der Jagdvorgang ist. Dieser umfaßt den Zeitraum von dem Aufsuchen des Jagdobjekts bis zu seiner Erlegung. Dieses sinnhafte Ganze des Vorgangs ist niemals in einem Bilde dargestellt. Es könnte allenfalls in einem Bilde nach dem Prinzip der kontinuierenden Darstellung gegeben sein. Indeß findet sich diese nicht in unserem Material. Eine andere Form der Darstellung der Ganzheit der Bewegung ist die des Zyklus, die Aufteilung eines einheitlichen Jagdvorganges auf mehrere Einzelbilder. Beispiele solcher Zyklen haben wir in den Teppichen der Parforcejagd Ludwigs XV. von Oudry: Piköre bringen die Meute zum Stelldichein, im Hintergrunde fährt ein Wagen ebendahin (248), der Platz des Stelldicheins mit dem König (249), die Jagd hinter dem Hirsch (251), das Ende der Jagd mit dem Hirsch im Wasser (252) und die Curée (253, 254). Ridinger hat ebenfalls Folgen von Bildern, die eine einzige Jagd betreffen, gestochen. Endlich bleibt noch als Form der Auftei-

lung einer Gesamtbewegung die Kauffmannsche Eurhytmie. Diese betrifft nur eine Einzelhandlung, nicht die sich aus mehreren Einzelhandlungen zusammensetzende Gesamtbewegung eines Jagdvorganges. Sie ist ein Sonderfall der rhytmischen Periode und unterscheidet sich von dieser durch Einfügung einer Steigerung. Sie ist demnach Variation des Identischen in einer rhytmischen Periode mit Steigerung (a. a. O. S. 33). Als Beispiele führt er an: die Verteilung von Hemden an die Seligen, Kampf der Ritter und Bauern, Bauerntanz bei Dürer. Hierzu ist zu sagen: das Identische ist wohl eine Handlung, eine Bewegung, die sinnhaft gleichartig ist und deren Ausführung bis zum Ende in jeder beteiligten Figur potentiell vorhanden ist. Alle Figuren in den angeführten Beispielen machen oder wollen die gleiche Handlung machen, jeder Engel will ein Hemd nehmen und an einen Seligen gehen, jeder Ritter will mit einer langen Waffe, Spieß oder Hellebarde, den Gegner erledigen, jeder Bauer tanzt den gleichen Tanzschritt. Der Ton liegt also u. E. darauf, daß von den zur Gruppe zusammengefaßten Figuren die gleiche Handlung oder Bewegung von Anfang bis zu Ende ausgeführt wird oder jedenfalls ausgeführt werden soll. Dieser Gedanke der Eurhytmie ist nun auf unser Thema nur mit einer gewissen Einschränkung anwendbar. Die Notwendigkeit dieser Einschränkung ergibt sich aus dem Umstande, daß der Jagdvorgang Handlungen und Bewegungen sinnhaft verschiedenen zoologischen Gattungen angehörende Lebewesen aufweist, von Menschen und Tieren, hierunter wiederum von Wild, Hunden, Pferden. Jedes dieser Lebewesen kann nur die ihm wesenhaft mögliche Handlung und Bewegung ausführen. Die Umlegung der rhytmischen Periode kann daher sinngemäß nur auf die derselben Gattung angehörenden Lebewesen erfolgen.

Die Gesamtbewegung im Jagdbild offenbart sich in den Bewegungen der Einzelfiguren, in dem Grad und dem Verhältnis dieser Einzelbewegungen zu einander. Zur Untersuchung wählen wir die beiden Arten von Jagdhandlung, die ihrem Sinn nach die lebhaftesten Bewegungsmotive aufweisen: die Verfolgung und die Erlegung. Wir fragen also: sind in einem solchen Jagdgebilde alle Figuren bewegt, sind sie in gleichem Grade oder abgestuft bewegt, stellt in letzterem Falle die Bewegung mehrerer Figuren eine eurhytmische Periode dar? In der Gotik sind in der englischen Miniatur König Johann auf der Jagd (1) Pferd, Hunde und Hirsch gleichmäßig stark bewegt, während der König in steiler Vertikale ziemlich unbewegt eher bewegungshemmend wirkt. In dem Lichtenberger Jagdfresko weist der den Berg hinaufflüchtende Hirsch die stärkste Bewegungsform auf. Von ihm aus verlangsamt sich die Gesamtbe-

wegung nach links. Der erste Reiter hinter ihm hält seine Armbrust im Anschlag. Der nächste Reiter beugt sich im Reiten mit dem Oberkörper ziemlich nach vorn. Die drei Damen dann sitzen aufrecht und unbewegter auf ihren Pferden. In den beiden Parforcejagden des Livre du Roi Modus (16, 17 Berlin) sind Pferde, Hunde und Hirsch gleichmäßig bewegt, neigen sich auch die Reiter im Sattel etwas vor, sind aber die Jäger mit den Hunden auf dem Rückwechsel ruhig, der eine stehend (17), der andere schreitend (16) dargestellt. Die Parforcejagdbilder des Pariser Livre de la chasse zeigen nicht immer eine gleichmäßige Form der Bewegung. In Taf. 43 z. B. sind oben die beiden Pferde, Hunde und der Hirsch in schnellem Lauf dargestellt, während unten die drei Jäger mit drei Hunden stehen und der eine Jäger mit dem Leithund eilig geht. In Taf. 49 degegen befinden sich alle Figuren in schnellster Bewegung. In Taf. 69 haben wir in den vier Jägern ein Beispiel der eurhytmischen Bewegung. Die Handlung, die sie vornehmen, ist die gleiche: sie wollen mit der Saufeder einen Keiler erlegen. Die Bewegung der Handhabung der Waffe ist auf die vier Jäger in verschiedenen Stadien der Ausführung verteilt. Der Jäger oben links hält seine Waffe noch schräg aufwärts nah am Körper, die beiden anderen vor und unter ihm haben ihre Spieße schon fast wagerecht gefällt, der Jäger in der Mitte endlich hat seinen Spieß dem Keiler vor ihm schon zwischen Kopf und Blatt in den Hals gestoßen. Die Anordnung der vier Jäger in der Fläche der Art, daß der oberste am Bildrand den Spieß fast senkrecht, der unterste in der Mitte den Spieß fast wagerecht, die beiden anderen ihre Spieße dazwischen schräg nach oben halten, und alle Spießenden sich links am Bildrande fast treffen, ergeben das Bild eines rechten Winkels mit einem senkrechten und einem wagerechten Schenkel mit zwei Schenkeln in Zwischenlagen. Alle Stadien der Bewegung vom Galoppieren der Reiter und Laufen der Hunde bis zum ruhigen Halten zu Pferde, Stehen der Jäger und Sitzen der Hunde, zeigt die Hirschjagd des Stuttgarter Oberdeutschen Meisters (42). Die Bewegung des Wildes entspricht nicht immer der seiner Verfolger. Im Pariser Livre de la chasse Taf. 58 wendet sich z. B. der Keiler oben in großer Flucht gegen den einen ihn mit dem Schwert durchbohrenden Reiter, während der Keiler unten, der von dem Jäger zu Fuß im Anlauf mit dem Spieß durchbohrt wird, mit allen vier Läufen fest auf den Boden steht. Auch die Rotte Sauen steht geschlossen den vier Jägern mit ihren lebhaften Hunden gegenüber (ebenda Taf. 69). Gleichmäßig starke Bewegung zeigen in dem Devonshireteppich mit der Bärenjagd (B. Kurth Abb. 16) oben in der Mitte der Jäger zu Fuß, der mit blankem Schwert im Sprunge dem Bären den Fang geben will, und dieser zusam-

mengekrümmt sitzende Bär, der den Hund umarmt und zerdrückt und mit der freien Vorder- und Hinterbrante sich gegen den Jäger wendet. In der Renaissance finden sich Jagdbilder, auf denen alle Figuren gleichmäßig stark bewegt sind, bei Virgil Solis (54 unten die Rotwildhatz), bei van Orley die Suche mit dem Leithund (82) und die Saujagd (87) und bei Stradanus die Hirschhatz (110). Eine weitere Gesamtbewegungsform ist die des Überwiegens eines sehr bewegten Bewegungsstroms mit eingestreuten ruhiger bewegten Figuren. Beispiele hierfür sind die Hirschhatz des Tobias Stimmer (61) mit dem im Anschlag vorn links an dem Baum liegenden Gewehrschützen, die drei Wildjagden Cranachs (45, 46, 47) mit den im Vordergrunde befindlichen größten Figuren der fürstlichen Armbrustschützen mit ihren Leibjägern, abgeschlagenen liegenden und sitzenden Hunden, die Hirschhatz des Virgil Solis (51) mit dem rechts im Mittelgrunde zu Pferde haltenden Armbrustschützen im Anschlag und die Saujagd Jost Ammans (55) mit dem gestellten Keiler und dem links vorn am Baum stehenden Jäger mit Hund. Eine rhytmische Periode läßt sich in der Cranachschen Wildjagd (47) von den fünf fürstlichen symmetrisch im Vordergrund verteilten Armbrustschützen ablesen: der Schütze in der Mitte liegt im Anschlag, die beiden rechts und links neben ihm halten die Armbrust schräg vor sich abgeschossen mit der Spitze in Augenhöhe, die beiden Randschützen halten die gespannte und geladene Armbrust schräg vor sich aufwärts im Begriff anzuschlagen. Ein ausgewogenes Bewegungsmaß zeigen die beiden vorgeneigten Bärenjäger und der ihnen wiederum entgegengeneigte Bär des Jost Amman (58). Diese drei Hauptfiguren bilden einen nach links offenen Raumkeil, in dem sich schneller bewegt die Hunde gegen den Bären stürzen.

Eine durchweg starke Figurenbewegung in einem Bild haben im Barock: Vinckeboons in der Straußenjagd (136) und der Elefantenjagd (138), Math. Merian in der Saujagd (223), Paul de Vos in der Hirschjagd (168), Ruthart in der Hirschhatz (235) und in der Bärenhatz (238), Pieter Stevens in der Berliner Zeichnung mit den beiden Hirschjagden (197) und Rugendas in der Hasenhetze (240). Immerhin scheinen nach unserem Material solche einheitlich stark bewegten Gesamtbewegungen sogar in diesem dynamischsten Stil selten zu sein. Der Regelfall dürfte die überwiegend starke Gesamtbewegung mit wenigen eingestreuten ruhigeren Figuren sein, meist getöteten Menschen, Hunden oder Wild und stoß- oder schußbereit wartenden Jägern. So verfährt jedenfalls Rubens wohl ausschließlich. In seiner Wolfsjagd (KdKS. 112) liegt links vorn nahe der Mitte ein toter Fuchs, liegen in seiner Jagd auf Löwen und Leoparden (KdKS. 113) links vorn ein vom Löwen gerisse-

ner Mann und rechts vorn ein durch Speer getöteter Leopard, in seiner Jagd auf Krokodil und Flußpferd (KdKS. 114) rechts vorn ein Toter und links neben dem Krokodil ein verwundeter Mann, in seiner Marseiller Saujagd (KdKS. 115) rechts vorn drei abgeschlagene Hunde, in der Petersburger Löwenjagd (KdKS. 153) vorn links nahe der Mitte ein vom Löwen gerissener Mann, in der Münchener Löwenjagd (KdKS. 155) rechts vorn ein toter Mann, in der Dresdner Saujagd (KdKS. 184) unter und hinter dem Keiler getötete und abgeschlagene Hunde, in der Hirschjagd der Diana (KdKS. 357) vorn links ein abgeschlagener Hund, in dem „Woundet Stag" in Philadelphia (148) vorn rechts der tödlich verwundete Hirsch im Schoß der Frau und steht in der Meleagerjagd (147) rechts vorn ein Jäger mit gefälltem Spieß in Erwartung des Keilers. Bei Rembrandt liegen in der großen Löwenjagd (Meist. d. Graph. Abb. 152) eine durch Pfeilschuß getötete Löwin und gestürztes Pferd und darunter sein Reiter am Boden und in seiner „Löwenjagd mit einem Löwen und zwei Reitern" (a. a. O. Abb. 154) ein gestürztes Pferd. Der Rubennstecher Cornelis Galle hat in seiner Löwenjagd (149) vorn in der Mitte einen durch Speer getöteten Löwen und im Hintergrund eine geschlossene Gruppe haltender Reiter. Vinckeboons hat in seiner Fuchsjagd (133) den auf dem Rücken liegenden Fuchs mit den vier verbellenden Hunden und dem Jäger in Ausfallsstellung rechts, in seiner Wolfsjagd (134) rechts vorn den Jäger mit gesenktem Spieß, in seiner Bärenjagd (135) links im Busch den sitzenden Bären mit dem vorstehenden Hund und daneben den Gewehrschützen im Anschlag, in seiner Hasenjagd (139) die Gruppe der beiden Personen zu Pferd mit dem Jäger und Hund daneben links von dem Baum in der Mitte, während links von ihnen die schnellere und rechts von ihnen vorn die langsamere Jagdhandlung stattfindet, in seiner Hirschjagd (140) links die Gruppe der den auf sie zu flüchtenden Hirsch erwartenden Jäger zu Fuß und zu Pferd und endlich in der Saujagd (141) rechts vorn die beiden Jäger unter dem Baum mit gefällten Spießen in Erwartung der von links auf sie zukommenden Jagd. Bei Paul Bril steht in der Hirschjagd des Pal. Doria (127) vorn links neben dem hohlen Baum ein Gewehrschütze im Anschlag und in der Florentiner Hirschjagd (128) rechts am Ufer ein Jäger, der auf den Hirsch im Wasser zeigt. Tempesta gibt einen abgeschlagenen bezw. toten Hund in seiner Saujagd (245) und in seiner Bärenjagd (246). Solche toten oder schwer wund am Boden liegenden Hunde haben ferner Hondius (163), Snyders (171, 172), und Ruthart (234). Dirk Maes hat solchen Hund unter dem Hirsch auch, daneben aber auf dem hin und her tretenden Pferde den blasenden Pikör (201). In

Wouwermans Pariser Hirschhatz (160) schreitet vorn in der Mitte ein Jägerbursche mit einem Hunde, während hinter ihm die Jagd in schnellster Bewegung gegeben ist. Claes Berchems Saujagd im Haag (192) zerfällt geradezu in eine stark bewegte rechte Bildhälfte mit Wild, Hunden und Pferden in schnellster Gangart und eine ruhige linke Hälfte mit knieendem Schützen, ladendem Schützen, haltendem Reiter und Reiterin und rastendem Personal. Rugendas gibt in seiner Berliner Hanzeichnung der Saujagd (239) vorn rechts einen stehenden Hund, der von seinem Führer auf die heranbrausende Hatz mit dem Keiler gehetzt wird, ein ähnliches Motiv auch in der Sauhatz (242), wo der Hund mit seinem Führer sich links vorn nahe der Mitte, außerdem aber noch dahinter eine Gruppe zu Pferde haltender Damen mit einem Jäger und rechts erlegtes Wild und ein angebundener Hund sich befinden. Der in seiner Hirschjagd (241) vorn links auftauchende blasende Jäger bewegt sich langsamer als die neben und hinter ihm dahin stürmende Jagd der Reiter, Hunde und des Wildes. Für rhytmische Perioden und insbesondere Eurhytmie scheint im Barock nach unserem Material jedenfalls wenig Neigung vorhanden zu sein, obwohl dazu einladende Motive wie früher da sind. Zu denken ist hierbei etwa an den in abgestufter Haltung von der aufrechten Senkrechten bis zur Wagerechten des Zustoßes dargestellten Bewegung eines Spießes. Man vergleiche hier z. B. Galles Löwenjagd (149), wo fast alle Lanzen schwingenden Reiter ihre Waffe ungefähr in gleicher Höhe und Haltung hochheben, oder die drei Bärenjäger links vorn am Bildrande in Tempestas Bärenjagd (246), die ihre Spieße gleichmäßig nahezu parallel gesenkt halten, oder in Vinckeboons Bärenjagd (135) die vier Spieße, die sämtlich schon in den Bären gestochen sind. Lediglich bei Rubens finden wir zwei Fälle von Eurhytmie: in der Jagd auf Krokodil und Flußpferd (KdKS. 114) und in der Meleagerjagd (147). In dem ersten Bilde sind die drei Reiter mit der Haltung ihrer Waffe, der linke hat seinen Spieß bereits mit der Spitze dicht an das Maul des Flußpferdes bewegt, der mittlere hält seinen Spieß senkrecht vor sich über dem Rücken des Flußpferdes und der dritte hat seine Waffe weit ausholend hinter den Rücken geschwungen in Richtung aber auf das Flußpferd, also drei verschiedene Stufen derselben Handlung des Treffens des Wildes mit der kalten Waffe. In der Meleagerjagd ist die eurhytmische Periode auf die Hunde verteilt. In geschlossenem Bewegungsstrom stürzen sie alle von links vorn über den Baumstamm nach der Mitte zu dem Keiler. Zu ihm und über den Baumstamm wollen sie alle. Ihre Bewegungen auf diesem zwangsläufigen Wege sind in den einzelnen Hunden dargestellt. Der am weitesten links vorn befindliche

Hund kommt in weitem Sprunge angelaufen, die Hunde vor ihm setzen die Vorderläufe auf den Baumstamm, die davor stoßen sich gerade mit den Hinterläufen vom Stamm ab, einer klettert noch auf dem Stamm, ein anderer springt in weitem Sprung vom Stamm ab zum Keiler, zwei endlich haben sich schon in ihn verbissen, also Variation des Identischen, nämlich des Anstürmens gegen den Keiler mit Steigerung der Überwindung des Hindernisses des Baumstamms. In seinen sonstigen von uns angeführten Jagdbildern hat Rubens aber trotz sich bietender Möglichkeit die rhytmische Periode vermieden. Die Abneigung des Barocks gegen sie dürfte darauf beruhen, daß sie eine gewisse Regelmäßigkeit und eine damit verbundene Verlangsamung bedeutet, Formen also, die seiner wenigstens im Jagdbild ausgedrückten Vorliebe für das Wilde, Ungestüme und Gegensätzliche widersprechen.

Im Rokoko weist unser Material nur zwei Bilder mit einer einheitlich stärksten Allgemeinbewegung auf: die Hirschjagd Isaacs de Moucheron (247) und Ridingers Kieler Stich des von der Meute angefallenen sich höhenden Parforcehirsches (263). Die Hirschjagd Hirts (283, Dessau) dürfte hier auszuscheiden sein, weil sie in dem hier fraglichen Punkt eine Kopie Rutharts ist. Eine Gesamtbewegungsform scheint das Rokoko zu bevorzugen: eine ruhiger gegebene Hauptfigur mit stärker bewegten anderen Figuren. So bei Querfurt der Reiter auf dem sich reitschulmäßig in der Levade hebenden Schimmel, während der Jäger zu Fuß, die beiden Hunde und der Hirsch in vollem Lauf gegeben sind. Ferner bei Oudry der Parforcehirsch, der sich mit gesenktem Haupt den anlaufenden Hunden gestellt hat (251), der niedergebrochene von der Meute angefallene Hirsch (260) und der gestellte Wolf (259) und bei Ridinger die Gruppe der im Anschlag befindlichen Jäger gegen die das aufgehängte Luder anspringenden Wölfe (275), die von den Hunden gedeckten Parforcehirsche, denen der Fang gegeben wird (271, 272, Dresden), der im Gebüsch verborgene Anjagdhirsch beim Sprengen durch den wild hochspringenden Leithirsch mit der Gruppe der ruhig in Deckung befindlichen Jäger (274, Berlin) und der im Schuß zusammenbrechende Brunfthirsch mit der Gruppe der ruhig in Deckung befindlichen Jäger (269, Berlin). Eingestreute weniger bewegte oder ruhige Figuren bei einer Mehrzahl stärker bewegter Figuren finden wir bei Oudry, Ridinger und Stephan. Der Jagdteppich mit dem Hirsch im Wasser (252) enthält vorn den König, einen blasenden Pikör und zwei Herren, die auf ihren Pferden halten, und in Hintergrunde Gruppen von stehenden Zuschauern, während im Übrigen der Hirsch von Hunden umgeben im Wasser kämpft, die Meute links im Mittelgrund ins Wasser stürzt,

Reiter heran galoppieren, vorn rechts und links auch je ein Reiter galoppiert. In dem Würzburger Jagdteppich mit der Rehbockjagd (255) hält links vorn ein Reiter, während das Wild mit den Hunden und einem Pikör nach links eilen. In dem Jagdteppich mit der Saujagd (258) befindet sich im Mittelgrund die Gruppe des Reiters, der das ledige Pferd des Jägers vorn hält, und im Vordergrund die Gruppe des Keilers mit den kämpfenden Hunden und dem anderen Jäger. In Ridingers Hasenhetze (268, Berlin) folgen der Hetzjagd vorn hinten auf dem Acker zwei schreitende Jäger mit ruhig suchenden Hunden. In seiner Parforcejagd (270, Berlin) fällt der Blick über die vorn dahinjagende Jagd mit Reitern, Hunden und dem Hirsch auf Gruppen von stehenden und knieenden Jägern mit Hunden und haltenden Reitern. Auch bei Stephan (286) sitzt im Hintergrunde links ein Jäger, hält ein Mann zwei Pferde und ein anderer mehrere Hunde. Rhytmische Perioden kommen nicht vor.

C. B. I. c) Die Unterstützung der Bewegung

Was das Kunstwerk von der bloßen Wiedergabe der Wirklichkeit, wie sie etwa die Photographie bietet, trennt und über solche Wiedergabe erhebt, das dekorative Element, tritt nun noch mehr als in der Bewegungsfigur und der Gesamtbewegung in der Betonung und Unterstützung der Bewegung durch Figurenanordnung, Umweltformung und Lichtgebung hervor.

In der Gotik erfolgt die Bewegungsunterstützung und -verstärkung durch Gleichrichtung der Bewegungsfiguren mit Verstärkung durch parallele Koppelung einzelner Figuren miteinander. Die dem Stil eigene Stellung der Figuren in die Bildfläche läßt diese Gestaltung sich voll auswirken. In der Miniatur König Johann auf der Jagd (1, London) bewegen sich alle Figuren, Pferd, Hunde, Hirsch, nach links, und sind die vier Hunde paarweise parallel dicht nebeneinander gegeben. Sie machen auch alle die gleiche weite Sprungbewegung. Die gleiche Anordnung treffen wir in der Pariser Handschrift des Livre de la chasse in Taf. 49, 50, 51, 54, 57, 59, 60, durch den Wechsel von hellen und dunklen Figuren noch belebter. Die Dresdner Handschrift dieses Jagdbuches bringt die parallele Verkoppelung der Hunde noch in höherem Maße (25, 27, 28, 32, 33, 34). Die Berliner Handschrift des Roi Modus hält an dieser Gleichachsigkeit der Bewegungsfiguren fest, vermeidet aber die parallele Koppelung (16, 17). Das später so häufig und wirkungsvoll verwandte Motiv der Gegenrichtung taucht bereits in der Fuldaer Miniatur „Esau schießt Wildpret" (3) auf. Hier bewegen sich Esau, ein Hund und der Hirsch in einer

Richtung nach rechts, während vorn der Hase nach links flüchtet von dem anderen Hund in derselben Richtung verfolgt. Beide Hunde sind hell im Gegensatz zu dem im Übrigen dunkleren Bildton. Ihr schräge Übereinanderordnung erhöht auch die Lebhaftigkeit des Bewegungseindrucks. Dieser Helligkeitswechsel dunkler und heller Hunde, bei dem die hellen Hunde Keulen, Mitte und Kopf des dunklen Keilers besonders betonen, verstärkt auch in der Saujagd des Stundenbuchs des Herzogs von Berry die Bewegung (40, Chantilly). Auch das ebenfalls später viel verwandte Motiv der Umweltformung durch Geländekulisse findet sich bereits in der Donaueschinger Miniatur „Esau schießt Wildpret" (2), wo die von unten links nach rechts oben ansteigende Silhoutte des Berges die Fluchtrichtung des Hirsches einleitet, aufnimmt und weiter trägt. Die Meister sowohl des Pariser wie des Dresdner Livre de la chasse bedienen sich dieser Umweltformung nur in geringem Maße (Pariser: Taf. 46, 49, 50, 54, 56, 59, und Dresdner 27, 31). Der Dresdner begibt sich dieser Form, indem er meistens die Figuren über die hintere Bodenabschlußlinie hinausragen läßt. Der Meister des Berliner Roi Modus macht dagegen von ihr bewußten Gebrauch: in 16 begleitet eine links ansteigende, sich mit den beiden Reitern hebende, dann bei dem Hirsch, der aber durch den spitzen Berg dahinter als Hauptsache betont wird, fallende und zu dem Jäger mit den Hunden sich wieder hebende Bergsilhouette den Lauf der Jagd, in 17 verhält es sich ähnlich, nur daß hier die Mühsal und Aussichtslosigkeit der Flucht des Hirsches durch den steil vor ihm sich erhebenden Berg mit der Schichtung schwerer Steinplatten vor seinen dünnen Läufen noch besonders ausgedrückt ist, ein schroffer Halt der Bewegung, keine gleitende Fortleitung wie bei dem Esauhirsch (2). Endlich treffen wir in der Gotik schon den später im Barock so bedeutungsvollen Richtungswechsel der Bewegungsfiguren an. Ein besonders gutes Beispiel bietet die Miniatur des Dresdner Livre de la chasse in der Saujagd (36). Hier spritzen die beiden Keiler von einer Stelle aus steil nach links oben und etwas geneigter nach rechts auseinander und reißen dadurch den Blick entgegengesetzt nach links und nach rechts fort. In den nahezu rechten Winkel ihrer nach rechts und links führenden Rückenkonturen schiebt sich dann noch als weißer trennender Keil das helle Pferd und erhöht so die Wirkung des Auseinanderfahrens. Endlich wird der linke Keiler mit Kopf, Hals und Vorderläufen vom Bildrand überschnitten. Dieses Verschwinden erhöht ebenfalls das Bewegte, Zufällige des Vorgangs. Ein ähnliches Motiv ist in dem Pariser Livre de la chasse behandelt (Taf. 58), aber durch die weite Tren-

nung der beiden Sauen weniger wirksam. Der aufsteigende Rückenkontur des oberen Keilers wird zwar durch das helle Pferd dahinter wirkungsvoll gehoben. Weil aber Keiler und Pferd zum großen Teil schon vor- und hintereinander geschoben sind, entfällt das in der Dresdner Miniatur so eindrucksvolle Auseinanderfahren der Figuren. Dazu kommt, daß Keiler und Pferd sich gleichmäßig in gleicher Höhe vom Boden gegeneinander heben und dadurch sich etwa in einen Rundbogen einschreiben lassen, eine durch ihre beruhigende Wirkung aus der Architektur bekannte Form. Die Unruhe des Devonshirejagdteppichs mit der Bärenjagd (B. Kurth Abb. 16) baut sich geradezu auf dem Achsenrichtungswechsel auf. Man sehe z. B. nur im oberen Teil des Teppichs die durch die Achsen der Waffe gegebene Bewegungsrichtung: von links angefangen hält der Jäger hinter dem von den Hunden gedeckten Keiler seinen Spieß schräg von oben rechts nach links unten, daneben steht ein Jäger, der seinen Spieß schräg von oben links nach rechts unten dem Keiler im Gebüsch in den Rücken stößt, daneben greift der Jäger den Bären mit fast wagerecht geführtem Schwert an, der Reiter weiter rechts durchbohrt den Bären mit leicht von links unten nach rechts oben gehaltenem Spieß und der Reiter rechts vorn hält seinen Spieß schräg von unten rechts nach oben links, eine hin und her zuckende Bewegungslinie.

Die gedoppelte in gleicher Richtung und in gleichem Maße bewegte Figur finden wir auch in der Renaissance vor. So in den beiden mit gleichmäßig wagerecht gefällten Spießen nach rechts laufenden Jägern am Bildrand links in der Saujagd von Orleys (87), ferner in den beiden Jägern der Bärenjagd Jost Ammans (59). Diese Figurenpaare sind auch in der Bildfläche gegeben, Haltung des vorgeneigten Oberkörpers, der Arme, der Beine entsprechen sich wie Spiegelbilder. Auch der späte Stradanus verwendet diese Bewegungsverstärkung noch in den beiden gekoppelten Hunden im Vordergrund der Saujagd (120), allerdings schon mit der barocken Tiefenrichtung und, diesmal in der Bildfläche, in dem Zwerg mit dem Jäger am Baum rechts vorn in der anderen Saujagd in Florenz (121). Parallele Wiederholung der gleichen Bewegungsfigur nicht mit der räumlichen Nähe der Koppelung, sondern in weiterem Abstande und zwar der Art, daß die eine Figur im Vordergrund deutlich, die andere im Mittel- oder Hintergrund unbetonter gegeben sind, tritt nunmehr infolge der in der Renaissance möglich gewordenen Angabe des Tiefenraums neu auf. Beispiele hierfür sind in der Hirschhatz des Virgil Solis (51, Berlin) der Reiter vorn rechts und der Reiter mit der Dame hinter sich im Mittelgrund in der Mitte

und bei van Orley in dem Teppich mit der Suche mit dem Leithund (82) vorn links der laufende Jäger mit dem Hund am straffen Leitseil und weiter zurück im Mittelgrund ein anderer Jäger mit Leithund, der in derselben Haltung von seinem Hund nach vorn laufend mitgerissen wird. Außer dieser richtungsverstärkenden Figurenanordnung gibt es eine andere, bei der die Bewegungsfigur in der gleichen oder sehr ähnlichen Haltung in verschiedener Stellung im Raum einfach wiederholt auftritt. Dadurch gewinnt diese Bewegung durch Wiederholung an Nachdruck. In figurenreichen Bildern erweckt diese Gestaltung allerdings leicht den Eindruck der Einförmigkeit, besonders wenn die Figuren dann noch richtungsgleich angeordnet sind. Fälle dieser Art finden sich bei Cranach, dem Berner Meister, Virgil Solis und Stradanus. Bei Cranach sind es in der Kopenhagener Wildjagd (45) die Gruppe des auf der Wiese links am Rande im Mittelgrunde dem Wasser zuflüchtenden Kahlwildes und in der Madrider Wildjagd (47) im Mittelgrund oben die beiden Rudel nach links flüchtenden Rotwildes mit den verfolgenden Reitern und Hunden. Bei dem Berner Meister (74) sind es die beiden in Stellung und Haltung der Waffe sich fast genau entsprechenden Jäger, von denen der eine von links, der andere von rechts dem Hauptbären den Spieß in den Fang stößt. Virgil Solis ordnet so die 3 Hunde links und die 4 Hunde rechts in seiner Bärenjagd an (53, Berlin). Stradanus ordnet so in seinem Stuttgarter Stich mit der Hirschjagd (110) oben links zwei Hirsche, davor und daneben rechts je zwei Hunde an. In seiner Wolfsjagd (118) entsprechen sich die beiden Jäger mit den von ihnen angegriffenen Wölfen fast genau nur mit dem Unterschied, daß sie in entgegengesetzter Richtung, dafür aber parallel gegeben sind. In der anderen Wolfsjagd (119) stellen die vier Jäger, die mit gesenkten Spießen dem Wolf vorn im Netz zu Leibe gehen, mit geringen Abweichungen die gleiche Bewegungsfigur dar. Achsenrichtungswechsel der Figuren ergreift einzelnen Figuren und ganze Figurengruppen. Solche in entgegengesetzter Richtung und zwar parallel bewegte Gruppen hat Cranach in den beiden Madrider Wildjagden (46, 47). In der ersten sind es die im Wasser befindlichen Hirsche: links schwimmen drei Hirsche nach rechts, daneben fünf nach rechts, ihnen entgegen treibt ein geschossener Hirsch und schwimmt eine Gruppe von zehn Hirschen, von denen sich ganz rechts eine Gruppe von zwei Hirschen nach rechts abwendet. In der anderen Jagd (47) flüchten oben in dem mittleren Streifen zwei Rudel Rotwild nach links, weiter vorn in der Mitte eine Gruppe von drei Hirschen verfolgt von einem Reiter nach rechts und teilen sich vorn im Was-

ser die Hirsche in je eine nach links und eine nach rechts gerichtete Gruppe. Virgil Solis läßt seine Hunde in der Bärenjagd (53, Berlin) in zwei entgegengesetzten Richtungen je zu dem einen Bären am Bildrand laufen. Bei Burgkmair bewegt sich der Reiterzug mit dem jungen Weißkunig im Vordergrund auf der Falkenjagd (108) nach links, während hinten ein Reiter mit dem Federspiel und die drei Falken darüber in der Luft dem Reiher nach rechts folgen. In dem vom linken zum rechten Bildrand laufenden gleichmäßig lebhaften Bewegungszug hat Jost Amman in der Saujagd (55, Berlin) quer die Gruppe mit dem stehenden Schwein dem anlaufenden Jäger und den beiden Hunden davor und dahinter gestellt. In der Hirschjagd des unbekannten Meisters in Dessau (68) eilen auf den Hirsch im Wasser von links vorn, links hinten, rechts vorn und rechts hinten Reiter und Hunde strahlenförmig zu. Reißt der Leithund vorn seinen Führer mit sich nach links, so tut dies der andere Leithund dahinter fast parallel dazu mit seinem Führer nach rechts, die Achsen dieser beiden Bewegungsrichtungen noch besonders betont durch die straffen Leitseile (82). Ein sternförmig in dem Hirsch gesammeltes Achsensystem mit dem von vorn noch zuspringenden Hund gibt Stradanus in dem Stuttgarter Stich der Hirschjagd (111) und dahinter links die in der Tangente an diesem Kreis vorbei reitenden Gruppe dreier Reiter. Durch seine Vorliebe für den Achsenrichtungswechsel nähert sich Stradanus überhaupt dem Barock. In seinem anderen Stuttgarter Hirschjagdstich (110) bilden der flüchtende Hirsch vorn links, der dahinter von den Hunden gestellte Hirsch und dahinter der Reiter mit dem ihm folgenden blasenden Jäger zu Fuß eine große Achse, gegen diese stoßen von rechts her die beiden Reiter und entfernen sich von ihr links hinten im rechten Winkel — in Fortsetzung der Richtungsachse der beiden Reiter rechts — die Gruppe der zwei Hirsche, der Hunde und der laufenden Rükkenfigur. In seiner Saujagd (121) bewegen sich der Reiter vorn in der Mitte schräg bildeinwärts, der Keiler dahinter mit den beiden Hunden gefolgt von dem Reiter links an ihm vorbei nach rechts, begleitet weiter hinten von dem Zug der Reiter mit dem Schwein und dem einen Hund vor ihm, gegen die wiederum ein Hund hinter dem Baum rechts und weiter zurück zwei gekoppelte Hunde nahezu rechtwinklig vorstoßen. In seiner Wolfsjagd (118) entspricht der vorderen Bewegungsachse des Jägers mit dem Spieß und dem Wolf eine andere im Mittelgrund ebenfalls mit einem Jäger mit gefälltem Spieß und einem Wolf. Beiden Achsen ist je ein Reiter entgegengestellt. Die Umweltformung zeigt wie bereits in der Gotik die begleitende Geländerandlinie. Sie ist besonders wirkungs-

voll in der Saujagd des Rueland Frueauf gebildet (Guby a. a. O. Bild 45) in vier ansteigenden über einander gelagerten hell- und dunkelschattierten Rücken wölbt sich hier das hügelige Gelände kuppelartig über der Kampfgruppe des Keilers mit den Jägern und Hunden unten, diese Gruppe zentripetal zusammenpressend. In der Curée (80) begleitet van Orley im Hintergrunde die von links heraneilenden Reiter und Hunde mit der sanft ansteigenden Hügel- und Waldkante, die er an der Stelle zur Ebene umknickt, wo der Hirsch sich ihnen entgegenhebt. Auch Stradanus benutzt in seinen beiden Stuttgarter Hirschjagdstichen (110, 111) den Geländestreifen, gestaltet ihn aber entsprechend der Bewegtheit des darunter befindlichen Jagdvorgangs in mehreren Hebungen und Senkungen, die noch dazu von einzelnen Figuren überschnitten werden. Dieselbe Wirkung wie die Geländerandlinie vermitteln bei Jost Amman in der Saujagd (55) das von links nach rechts fast über das ganze Bild parallel zur Bildfläche und zum Bewegungszug ausgespannte Netz und bei Cranach in der Madrider Wildjagd (47) der ähnlich oben verlaufende Waldstreifen, vor dem die beiden Wildrudel nach links vor ihren Verfolgern flüchten. Neu in der Renaissance tritt das Vegetabilische bewegungsfördernd auf und zwar als Kontrastwirkung der Vertikale hoher Bäume zu horizontaler Bewegung. So überschneiden bei Burgkmair in dem Holzschnitt des Hirschsprengens des jungen Weißkunig (107) zwei hohe Stämme den dahinter flüchtig abspringenden Hirsch und in den Holzschnitten des Theuerdank ebenfalls je ein hoher Baum den flüchtigen Hirsch (97), wo drei Bäume dahinter die Vertikale des vorderen Baumes noch verstärken, und den anspringenden Hund (95). Van Orleys hohe schlanke Vordergrundbäume mit ihren erst oben in der Nähe des Bildrandes ansetzenden Kronen bilden die Ruhe der Gegenwirkung gegen die lebhafte Bewegung unter ihnen (80, 82, 87), besonders nachdrücklich in der Suche mit dem Leithund (82), wo tiefe Horizontalen durch die Hunde, die Leitseile und die fast zu Boden vornüber gerissenen Führer der Hunde gegeben sind. Eine Begleitform der nach links hin eilenden Jagd ist der große dunkle Vordergrundsbaum in der Mitte des Stuttgarter Stichs des Stradanus mit der Hirschjagd für den französischen König (112).

Im Barock kommt die parallele Doppelung der Bewegungsfigur auch noch vor. So in der Saujagd des Claes Pietersz Berchem im Haag (192) bei dem nach rechts flüchtenden Keiler mit dem Hund daneben, Keiler und Hund wenden den Kopf beide gleich scharf nach rechts, ferner bei Math. Merian in dem Halleschen Stich der Hirschjagd (227) bei den drei Hunden im Wasser hinter dem Hirsch und den beiden Hunden vor dem großen

Baum, bei Tempesta in dem Halleschen Stich der Bärenjagd (246) bei den beiden Jägern in Ausfallstellung vor dem Bären und in seiner Saujagd (245) bei den vier Jägern hinten links am Bildrande in Ausfallstellung und den beiden Sauen ihnen gegenüber, bei Dirk Maes in der Hirschjagd Wilhelms III. (201, Het Loo) bei den zwei Paaren Hunden links hinter dem Hirsch und endlich bei Rugendas in der Berliner Handzeichnung der Saujagd (239) bei dem Hund vor dem Keiler und dem Keiler sowie in der Berliner Saujagd (242) bei den beiden Reitern, die dem Keiler im Mittelgrund folgen. Die Wirkung der Altertümlichkeit dieser Bewegungsform ist so stark, daß die Barockmeister noch diese Figur ganz oder nahezu ganz in die Bildfläche setzen. Rembrandt hat sie in seiner „großen Löwenjagd" (Meister d. Graph. Abb. 152) und in seiner „Löwenjagd mit einem Löwen und zwei Reitern" (a. a. O. Abb. 154) auch verwandt, aber in besonders bewegungsverstärkender Weise abgewandelt. Er hat nicht zwei gleich große Bewegungsfiguren genommen, sondern eine kleinere und eine größere und die größere zur Folie der Kleineren benutzt, den Löwen vor das Pferd gesetzt. In der „großen Löwenjagd" stößt der Bewegungszug links in einen leeren Raum und in der „Löwenjagd mit einem Löwen und zwei Reitern" gegen die Masse des gestürzten Pferdes mit seinem Reiter, die quer gestellt sind. Dazu handelt es sich hier noch um eine von rechts nach links steigende Bewegung der parallelen Doppelfigur, dazu aus dem Hellen ins Dunkle, Motive, die ungemein bewegungsunterstützend wirken.

Der Achsenrichtungswechsel der Bewegungsfiguren gewinnt im Barock eine ausschlaggebende Bedeutung. Von ihm lebt das barocke Jagdbild geradezu. Zu der parallelen Doppelbewegungfigur tritt jetzt neu hinzu die parallele Gegenbewegungsfigur. Der diagonalen Tiefentendenz des Stiles folgsam reißt sie den Blick heftig hinein und hinaus aus dem Bild, ist also besonders bewegungsfördernd. Wir finden sie in den beiden Reitern im Vordergrund des Math. Merian (Stich mit der Saujagd in Halle 226) und der Saujagd Tempestas (245, Berlin). Die Figurenachsen werden uns später noch bei der Untersuchung der Gruppenbildung beschäftigen. Jetzt betrachten wir ihre große Mannigfaltigkeit nur unter dem Gesichtspunkt der Unterstützung und Stärkung der Bewegung. Allgemein gesagt ist die Bewegungsachse die Linie, auf der die senkrechte Mittelachse der Figur sich ihrer sinnhaften Körperhaltung zufolge gedachtermaßen fortbewegt. Die Mittelachse spielt hier indeß keine Rolle. Die ja bloß gedachte Bewegungslinienachse zeigt sich am Deutlichsten bei den Vierfüßlern, weil ihre Körpergestalt schon bei Bewegung parallel

zum Boden einen Längskörper gewissermäßen als Umhüllung einer Achse aufweist. Wir können daher die Achsenbewegung in ein, allerdings nur gedachtes, Liniensystem bringen. Auf diese Weise glauben wir die Achsenbeziehungen insofern zu verdeutlichen, als sie dann der mathematischen Form der Schenkel eines Winkels und in Winkeln auf einander stoßender Geraden unterworfen werden können. Die Winkelschenkel verdeutlichen dann das Auseinander- oder Zusammenfahren von Bewegungsrichtungen, das Auftreffen von Geraden auf einander, Bewegungsstoß und Anprall. Es können auch Gerade parallel vorkommen, ohne daß die zugehörigen Figuren kongruente Doppelfiguren sind. Die parallele kongruente Doppelfigur ist in dem eben erörterten Konstruktionssinn nur ein Unterfall der parallelen Bewegungsgradenachse. Es entfällt damit auch die Forderung der gleichen Höhe der Bewegung, in der sich ja die parallele kongruente Doppelfigur bewegt. Auf Grund dieser konstruktiven Überlegungen erscheint es uns unmöglich, das gesamte Bewegungsachsensystem unter die beiden Gesichtspunkte des Bewegungswinkels und der Bewegungsgeraden zu ordnen. Bewegungswinkel erfordert eine gewisse räumliche Nähe der Bewegungsfiguren, aus deren Achsen der Winkel besteht, um den ja auch mathematisch örtlich bestimmten Punkt des Scheitels zu haben. Fälle der Bewegungsgeraden:

das sind die Fälle der verschobenen Parallelen, des Parallelogramms, des Zusammentreffens von Geraden nicht im Winkel, sondern in einem anderen Punkt, der nicht ein Endpunkt ist, und in der Kreuzung. Wir fassen unter Geraden hier auch gekrümmte Linien mit ein.

Rubens hat das Parallelogramm, das er übrigens liebt (vgl. z. B. Pauli Bekehrung (KdKS. 155) das Pferd vorn links und den vorn rechts stürzenden Schimmel des Paulus oder in der Niederlage Sanheribs (KdKS. 157) das Pferd vorn rechts und die Rückenfigur des ausschlagenden Pferdes in der Mitte) in der Münchener Löwenjagd (KdKS. 154) bei dem Pferd vorn rechts am Bildrand und der Rückenfigur des ausschlagenden Schimmels weiter zurück und bei den beiden Reitern vorn links in der Meleagerjagd (147, Madrid). Vinkeboons bedient sich häufig dieses Parallelogramms. In der Hasenjagd (131, Berlin) sind so die im Schritt reitenden Herr und Dame rechts, in dem Fuchsfang (133, Berlin) die beiden links heranlaufenden Jäger, in der Bärenjagd (135, Berlin) der Bär und der Reiter auf dem sich bäumenden Pferd dahinter, in der Straußenjagd (136, Berlin) der Reiter links neben dem Strauß und der Strauß, in der Löwenjagd (137, Berlin) die beiden schild-

bewehrten fackelschwingenden laufenden Orientalen in der Mitte, in der Hirschjagd (140, Berlin) der Hirsch in der Mitte und der Reiter rechts vorn und in der Saujagd (141, Berlin) die beiden Jäger, die im Lauf ihre Spieße parallel in das Schwein stoßen und ferner das Schwein und der Reiter in der Mitte daneben geordnet. Weitere Beispiele finden sich bei Paul de Vos in der Stockholmer Hirschjagd (169) bei dem Hirsch links und dem Hund rechts, und in seiner Brüsseler Hirschjagd (168) die beiden Hunde links vorn, die dem Hirsch gegen den Kopf springen, bei Philips Wouwermann in der Kopenhagener Parforcejagd (155) in der Mittelgruppe der Reiter auf dem Schimmel und der Reiter rechts außen neben dem Hirsch, in der Dresdner Saujagd die Mittelgruppe der drei Reiter (157), in der Pariser Hirschjagd (160) die reitende Dame links von der Mitte und der Reiter quer zu dem Reiter auf dem Schecken, und in der Dresdner Hirschjagd am Fluß (158) besonders reich mit der Dame zu Pferd links und dem Schimmelreiter in der Mitte, dieser wiederum dem niedergebrochenen Hirsch links zugeordnet, links von dem Schimmelreiter der flüchtige Hirsch mit dem Reiter daneben parallel zum Fluß, und ferner der blasende Reiter hinten am Fluß und der Reiter vor der anfangs erwähnten berittenen Dame, bei Frans Snyders in der Dresdner Saujagd (171) vorn links der Hund und hinter dem Keiler der Jäger mit dem erhobenen Spieß, bei Ruthart in der Schleißheimer Hirschjagd der abgeschlagen flüchtende Hund vorn rechts und dahinter der Hirsch (234) und in der Brausewaldschen Lithographie mit der Hirschjagd (236, Berlin) die beiden nach links flüchtigen Hirsche mit dem hellen Hund dazwischen.

Nicht mit Scheitelpunkt zusammentreffende Gerade, vorzüglich im rechten Winkel zueinander, sind bei Rubens in der Jagd auf Krokodil und Flußpferd (KdKS. 114) der vorn links gegen das Flußpferd anspringende weiße Hund. Diese Bewegungsachsenrichtung ist selten bei ihm. Häufiger bei Vinckeboons, so in seiner Bärenjagd (135, Berlin) der Reiter rechts vorn gegen den Bären, in der Straußenjagd (136, Berlin) der vorn rechts mit dem Gabelspieß hinzueilende Jäger und der Reiter ganz rechts und in der Elefantenjagd (138, Berlin) der Jäger vorn rechts und der Reiter links, die gegen den Elefanten in der Grube mit geschwungener Waffe heraneilen. In der Saujagd des Math. Merian (223, Halle) erfolgt so der Stoß des Jägers vorn rechts gegen das quer an ihm vorbei flüchtende Schwein. Ähnlich stößt in der Saujagd des Roeland Savery in München (167) der Jäger links hinter dem Baum seinen Spieß fast quer in den Körper des Keilers Bei dem Holländ.

Meister der Bärenjagd in Dresden (204) stoßen so der Jäger links hinter und der Jäger vorn rechts schräg vor dem Bären ihre Spieße mehr oder minder im rechten Winkel in den Wildkörper. In der Dresdner Saujagd des Abraham Hondius (163) nahen sich Jäger und Begleiter ebenfalls senkrecht dem Keiler und ist dazu noch der erhobene Spieß lotrecht über dem Körper des Wildes erhoben. In der Hirschjagd des Allaert van Everdingen in Dresden (174) nahen sich von der Mitte vorn aus zwei Jäger zu Fuß und der Reiter dem quer vor ihnen durch das Wasser flüchtenden Hirsch. Die Hirschjagd Philips Wouwermans in Paris (160) weist wieder mehrfach quer angeordnete Bewegungsgerade auf: von vorn in der Mitte eilen der Junge mit dem Hund, zwei Hunde und der Scheckenreiter gegen die quer zu ihnen von hinten rechts heranreitende Dame, Jäger und Hornbläser, links im Bilde flüchtet der Hirsch gegen einen sich ihm quer vorstellenden Reiter und eilen von beiden Seiten gegen den Hirsch von rechts zwei Hunde und von links zwei Reiter. Bei Paul de Vos stößt die Bewegungsachse des Hundes rechts fast im rechten Winkel gegen den niedergezogenen Damhirsch (169, Stockholm). Das Wild anfallende Hunde werden überhaupt gern im Barock mit mehr oder minder rechtwinkliger Stellung zum Wildkörper gegeben.

Sich kreuzende Bewegungsgerade treten im barocken Jagdbild zuerst auf. Bei Rembrandt ist es in der „großen Löwenjagd" (Meister d. Graph. Abb. 152) in der Mitte das Pferd, das schräg über das mit seinem Reiter am Boden liegende gestürzte Pferd setzt. Bei Rubens kreuzen sich so: in der Wolfsjagd (KdKS. 112) der Schimmel rechts und der Hund rechts darunter, der den vordersten Wolf in die Keule beißt, in der Jagd auf Löwen und Leoparden (KdKS. 113) die Rückenfigur des ausschlagenden Pferdes rechts und der darunter liegende Mann, in der Jagd auf Krokodil und Flußpferd (KdKS. 114) das Krokodil und das Bein des Toten rechts und der Unterleib des Mannes links am Boden, in der Münchener Löwenjagd (KdKS. 154) das steigende Pferd in der Mitte und der Tote vorn rechts, in der Hirschjagd der Diana (KdKS. 357) der Hirsch und der Hund unter ihm, bei Vinckeboons: je ein Reiter links in der Straußenjagd (136, Berlin) mit den beiden von rechts heranlaufenden Hunde und in der Wolfsjagd mit dem unter dem Pferd nach links flüchtenden Wolf (134, Berlin), bei Frans Snyders in der Dresdner Saujagd (171) der Keiler und der unter ihm quer am Boden liegende Hund. Dieses Motiv des aufrecht bewegten Wildkörpers über einem mehr oder minder quer liegendem Hundekörper finden wir weiter bei dem Holländ. Meister der Dresdner Bärenjagd

(204), bei Abraham Hondius in der Dresdner Saujagd (163), bei Roeland Saverys Hamburger Saujagd (166), und bei Ruthart in der Stockholmer Hirschjagd (233) und in der Brausewaldschen Lithographie der Hirschjagd (236), Berlin. Reiter, die über laufende Hunde sprengen, haben wir bei Paul Bril in der römischen Hirschjagd des Palazzo Doria (127) und bei Tempesta in dem Berliner Stich der Saujagd (245).

Fälle des Bewegungswinkels:

begreifen unter sich die beiden Fälle, daß von einem Punkt aus oder zu einem Punkt hin Bewegungsrichtungen winkelschenkelartig ausstrahlen oder zusammentreffen, mit der Möglichkeit, daß der Winkel sich bis auf 180° ausdehnt, also die beiden Schenkel formal die Wirkung einer einzigen Geraden haben. Diese Bewegungswinkel sind ungemein häufig. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel bilden in der Marseiller Saujagd des Rubens (KdKS. 115) die drei gegen den entgegen kommenden Keilerkopf gerichteten Spieße und das Schwert des Reiters, in ähnlicher Form in der Dresdner Saujagd (KdKS. 184) wiederholt. Wie hier ist der Kopf des Jagdobjekts oft der sammelnde Scheitelpunkt für die dort sich treffenden Bewegungsachsen. So bei Roeland Saverys Saujagden in München und Hamburg (167, 166), wo in der Hamburger anfallender Hund und Jäger mit Spieß etwa im Winkel von 180°, also fast einer Geraden, und der Keiler dazu im Winkel, und in der Münchener, wo Hund und Keiler fast in einer Geraden, der Jäger dazu aber im Winkel angeordnet sind. Bei Hondius (163) packen der Hund von vorn rechts und der Hund dahinter am Baum den Keilerkopf etwa im Winkel von zwei Rechten, während der dritte Hund von links im rechten Winkel etwa hinzueilt. Im Winkel von 180° stürzen in der Sauhatz des Frans Snyders in München (172) von rechts und links Hunde gegen den Keilerkopf, während sich von links hinten zwei weitere Hunde in spitzem Winkel heranbewegen. In spitzem Winkel treffen die drei Hundeköpfe an Hals und Kopf des Hirsches in der Brüsseler Hirschjagd des Paul de Vos zusammen (168). In seiner Stockholmer Hirschjagd (169) bilden der schwarz-weiße Hund und der Körper des von ihm niedergezogenen Damhirsches einen rechten Winkel. Bei Ruthart sind der Hund links vorn und der von ihm verfolgte vorn nach rechts flüchtende Bär die Schenkel eines weiten stumpfen Winkels mit bildeinwärts gelegtem Scheitel (237, Berlin. Lithogr. Brausewald). Umgekehrt bilden in seiner Pariser Bärenhatz (238) der von links zuspringende Hund und der über dem geschlagenen nach dem vorn in der Mitte liegenden Hund eilende Bär einen stumpfen Winkel mit bildauswärts gelegtem Scheitel. In spitzem Winkel zueinander bewegen sich bei Tem-

pesta in dem Berliner Saujagdstich der Keiler und der Reiter rechts (245). Dirk Maes endlich läßt in seiner Berliner Handzeichnung der großen Hirschjagd (202) in der Mitte die zwei Reiter im Winkel von 180° auf einander zu und die Dame von rechts dagegen im rechten Winkel reiten.

Bewegungsfördernde Umweltformung durch Gestaltung des Geländes oder des Vegetabilischen findet sich in verschiedenem Ausmaße bei den Barockmeistern. Rubens hat in der Geländebildung nichts, im Vegetabilischen mit Ausnahme des den Blick auf sich ziehenden großen Baumstammes wenig Bewegungförderndes. Sein Hauptmotiv hier ist der dürre verkrümmte Baum in der Bewegungsrichtung: Marseiller Saujagd (KdKS. 115), Dresdner Saujagd (KdKS. 184) und Madrider Meleagerjagd (147). Die alte Geländerandlinie zur Verstärkung des Bewegungszuges ist nicht in Vergessenheit geraten. Ihrer bedienen sich noch Math. Merian in dem Bärenjagdstich (225, Halle), wo die im Mittelgrund dunkel abgesetzte Geländelinie nach rechts bis zu dem abgebrochenen Baum mit dem schräg heruntergefallenen Stammteil zum Bruch des Erdboden läuft, in Verlängerung der Bruchlinie gerade der aufgerichtete Bär steht, der wiederum durch helles ansteigendes Gelände mit einem Baumstumpf und dann einer Gruppe hoher Bäume betont ist, und diese helle Bodenkante außerdem noch den laufenden Jäger und den angaloppierenden Reiter nach links zu dem Bären begleitet. Bei Philips Wouwermanns Pariser Hirschjagd (160) führt von dem großen Baume rechts eine zum Wasser abfallende Kante, auf welcher die Dame und der Herr mit dem ausgestreckten Arm reiten, zu der Gruppe mit dem Hirsch im Wasser. Paul de Vos gibt in seiner Stockholmer Hirschjagd (169) hinten eine von rechts oben nach links unten sanft fallende deutlich abgesetzte Geländerandlinie im Bewegungszuge vorn. Ruthart verstärkt die Vertikale des sich höhenden Bären mit den anspringenden Hunden durch eine Felskulisse mit betont schräg ansteigender Kante (237) und (238, Paris). Die dunkel abgesetzte scharf betonte von rechts nach links ansteigende Geländekante im Mittelgrund des Tempestaschen Berliner Stichs mit der Saujagd (245) leitet die Bewegung der Reiter, Jäger, Hunde und Sauen gegen die sich entgegenstellenden vier Jäger mit den gefällten Spießen, und gerade an der Kampffront hebt sich das Gelände fast im rechten Winkel steil aufwärts. Eine Besonderheit barocker bewegungsfördernder Geländegestaltung ist ferner die Anordnung großer und zusammengedrängter Bewegungsfiguren auf einer schmalen Vordergrundsbasis, einer verhältnismäßig kleinen Geländeplatte, die mit steil abfallenden Rändern sich

beträchtlich über das andere Gelände erhebt. Diese schmale Basis ist eine Verneinung der Statik. Es entsteht so der Eindruck, daß die großen stark bewegten Figuren sich auf so kleiner Basis nicht halten können und daher hier jedenfalls sich fortbewegen müssen, wollen sie nicht herunterfallen. In der Dresdner Jagd auf Löwen und Leoparden des Rubens (KdKS. 113) ist allerdings erst ein Ansatz zu dieser Gestaltung vorhanden. Bei dem Grasbüschel, den man zwischen den Hinterbeinen des steigenden Schimmels hinten erblickt, fällt das Gelände schon steil nach hinten ab, die Bodenstrecke von da bis nach vorn ist schmal. Allerdings ist rechts und links vorn ein Abbruch des Geländes wie nach hinten nicht zu erkennen. Paul de Vos hat diese schmale Vordergrundbodenplatte in seiner Stockholmer Hirschjagd (169) und hier mit deutlichen nach rechts, links und hinten steilen Rändern. Der Reiter in dem Halleschen Stich des Math. Merian mit der Hirschjagd (224) muß vorn von dem schmalen Bodenband zum Fluß hinunterzuspringen. Auch die Gruppe des Reiters, Hirsches und der drei Hunde in dem Halleschen Stich des unbekannten Meisters (229) befindet sich sehr bedrängt in ihrer Stellung auf dem schmalen Geländerücken. Der Bär rechts vorn in der Brausewaldschen Lithographie der Ruthartschen Bärenjagd (237) hat bei dem rechts hinten steil sich senkenden Gelände, aus dessen Schlucht der Hundekopf auftaucht, nur einen schmalen Weg zur Flucht. Besonders eindringlich ist die schmale Basis vorn in dem Tempestaschen Saujagdstich (245, Berlin) gebildet, auf der die beiden großen Pferde, die Hunde und der Keiler sich nur ganz vorübergehend halten können. Vegetabilisches dient zur Verstärkung des Bewegungseindrucks, aber nicht wie z. B. bei van Orley durch den Gegensatz hochragender vertikaler Bäume zu horizontalem Bewegungsverlauf, sondern durch die Unruhe einer kleinteiligen Vielheit des Blattwerks wie z. B. bei Vinckeboons (132, 133, 135, 140, 141) und Roelant Savery (167, 166) und durch die Vielachsigkeit von dürren Ästen und Baumwurzeln wie z. B. bei Math. Merian (223) und Math. Bril (130) und endlich durch gestürzte oder stehend gebliebene große dürre Bäume wie z. B. bei Philips Wouwerman (155, 157, 159), Jakob van Ruisdael (194) und Jan Wijnants (199). Einen wesentlichen Beitrag zur Unterstützung der Bewegung liefert die Lichtgebung, obwohl von ihr nicht alle Meister Gebrauch machen. Rubens verteilt wechselnd Helligkeit und Dunkelheit sowohl als Lokalfarbe — Schimmel, weiße Hunde — wie als Lichtgebung in der Jagd auf Löwen und Leoparden, in der Jagd auf Krokodil und Flußpferd, in der Marseil-

ler Saujagd und in den beiden Löwenjagden in Petersburg und München (KdKS. 113, 114, 115, 153, 154). Diese das ganze Bild ergreifende Abwechslung von Helligkeit und Dunkelheit in breiten Streifen haben auch Callot (152), der den dunkel gehaltenen Vorder- und Mittelgrund den hellen Hintergrund mit dem Ende der Jagd entgegensetzt, Paul Bril (128) und M. Bril (130). Ruisdael verteilt Helligkeit und Dunkelheit in der Dresdner Hirschjagd (194) in großen Flecken über das Bild. Ruthart gibt einen einzigen breiten Lichteinfall von oben (233, 235), der in der Schleißheimer Hirschjagd (234) grelle Unterschiede von Hell und Dunkel bewirkt mit den scharf begrenzten Schlagschatten der Geweihstange und des Hinterlaufs des gestürzten Hirsches. Grelle Lichtgegensätze hat auch Rugendas. In seinem Jagdaufbruch (243, Berlin) leitet der Wechsel von Hell und Dunkel von den hellen Vordergrundsfiguren bis zu der hellen Felswand hinten den Bewegungszug eindringlich in die Tiefe.

Die kongruente parallele Doppelbewegungsfigur hat sich auch noch im Rokoko erhalten. Oudry hat sie weit gestellt in dem Teppich mit der Darstellung des Königs als Führer des Leithundes (237), wo dem König vorn ein Jäger hinten rechts vor der Schneise entspricht, und in dem Ende der Parforcejagd (252), wo dem Reiter vorn rechts hinter der Hundegruppe hinten jenseits des Wassers auf dem freien Platz ein anderer Reiter entspricht, und eng gestellt in dem Reiter und der Reiterin hinten in dem Würzburger Jagdteppich mit der Hirschjagd (260). Ridinger hat sie zweimal in demselben Bilde, der Hasenhetze (268, Berlin) in den beiden Hunden vorn und den beiden Reitern, endlich Stephan noch in den beiden Reitern links hinter dem Pikör (286). Die parallele Gegenbewegungsfigur finden wir auch noch und zwar bei Oudry in der Curée (254) bei dem Pikör links am Bildrande und dem Pikör rechts sowie bei den beiden Pikören rechts zu Fuß. Der allem Gewaltsamen im allgemeinen abgeneigte Stil verwendet beide Paare aber nicht vorn am Bildrand zum Hinein- und Hinausreißen des Blicks im Bild, sondern schiebt sie zurück zu milderer Wirkung.

Von den Fällen der Bewegungsgeraden kommen die des Parallelogramms gar nicht und die der Kreuzung nur zweimal und nicht sehr entschieden bei Oudry vor. Dies sind in den Würzburger Jagdteppichen die beiden Hunde links von dem Hirsch, von denen der eine auf dem am Boden liegenden steht (260, wiederholt in dem Stockholmer Gemälde 261) und in der Saujagd (258) der Keiler, der mit den Vorderläufen auf dem querliegenden Hunde steht. Der Zusammenstoß der Geraden wird dagegen häufiger verwandt. So bei Oudry in dem Würz-

burger Teppich mit der Hirschjagd (260) bei den beiden Reitern rechts vorn, in dem Teppich mit der Wolfsjagd (259) bei den Hunden, die von links auf den Wolf zustürzen, und bei dem Hund, der den Wolf rechts an der Schulter packt, bei der Fuchsjagd (257) bei den beiden Hunden, die rechts vom Fuchs sind, und in der Parforcejagd (251) bei dem König und dem quer vor ihm bildeinwärts reitenden Herren sowie besonders nachdrücklich bei Ridinger in dem Stich der Parforcejagd (271, Dresden) bei dem Jäger, der dem Hirsch den Fang gibt.

Der Fall des Bewegungswinkels findet sich bei Oudry in der Curée (253) bei den beiden Pikören links vorn und in dem Würzburger Teppich mit der Hirschjagd (260, Gemälde in Stockholm 261) bei den Hunden, die den Hirsch am Kopf und Hinterteil packen, sowie bei Querfurt in der Hirschjagd (281) bei den im spitzen Winkel dem Hirsch folgenden beiden Hunden. Die bewegungsfördernde Umweltformung in Gestalt der begleitenden Geländerandlinie kommt noch vor, hat aber durch Kürze und Verunklärung durch Überschneidungen an Kraft eingebüßt. In Querfurts Hirschjagd (281, Schleißheim) findet sie sich kurz links hinter dem Hirsch und wird in ihrem weiteren Verlauf durch den Körper des Hirsches verdeckt. In Oudrys Würzburger Teppichen erscheint sie am deutlichsten in der Rehbockjagd (255) und in der Fuchsjagd (257), wo sie etwa von der Mitte aus nach links ansteigt und im ersten Fall die Flucht des Bocks mit den Hunden, im anderen Fall den von links anreitenden Pikör mit dem Hund begleitet, beide Male aber von Baum und Buschwerk breit überschnitten wird. Klarer und länger gibt es sie Ridinger. In der Parforcejagd (272, Dresden) setzt sie hinten am Bildrande oben an und zieht sich hellbetont mit der dicht gedrängt auf ihr laufenden Meute, allerdings zum großen Teil durch die mächtige Eiche und andere Stämme mit breitem Buschwerk überschnitten, bis nach links unten neben der Eiche hin, übrigens rechts dahinter sehr wirkungsvoll durch die vielen Vertikalen des Stangenholzes kontrastiert. Noch einfacher und größer schneidet sie in der Entenbeize (276, Berlin) von oben links nach unten rechts das ganze Bild und führt von dem gehobenen Bein des herablaufenden Jägers bis zu dem Beizvogel mit der geschlagenen Ente vorn rechts. Die Basisplatte im Vordergrund kommt bei Oudry vor, aber in entwerteter Gestalt. In dem Würzburger Teppich mit der Hirschjagd (260) hat sie zuviel Freiraum und liegt die größte Figur, der Hirsch, ist also ein Zustand der Statik vorhanden und damit nicht mehr der der Labilität herunterstürzender Figuren. Wie wenig dieser Rokokomeister diesen Sinn der schmalen Basis erfaßt hat, zeigt sich dann auch

recht deutlich in der Wiederholung der Gruppe in dem Stockholmer Gemälde (261). Hier ist der scharfe Randabfall nur wenig vorn in der Mitte und hinten gegeben, auch durch das dahinter gerade für diese Form falsche ansteigende massige Gelände entwertet.

An vegetabilischer Bewegungsunterstützung haben wir wiederum das besonders von Oudry bevorzugte Vielerlei kleinteiligen Blattwerks, während Querfurt und Stephan hier ungegliederte wolkige Laubmassen geben (281, 286), und dürre, knorrige, vielverästelte große Bäume. Ridinger liebt es, daß dem Hirsch am Fuße eines schräg geneigten gewaltigen Baumstammes der Fang gegeben wird (271, 272, Dresden). Der große abgestorbene Baum mit den Aststummeln neigt sich nach links und deutet so die Richtung an, in der der Anjagdshirsch im nächsten Augenblick abspringen wird (274, Berlin). Sowohl Oudry wie besonders Ridinger arbeiten mit viel Hell- und Dunkelgegensätzen.

C. B. II. Die Gruppe

Wir wenden uns nunmehr der Bildung der Gruppe zu. Die von uns oben besprochenen Jagdarten der Pirsch, der Hetzjagd und des Vorstehtreibens bedingen sinnhaft von einander verschiedene Stellungen und Bewegungen der Figuren. Die künstlerische Gestaltung trägt dem auch Rechnung. Sie ist „aus der Imitation gerade recht verständlich zu machen" (Wölfflin, Grundbegriffe, Seite 82), Die Erfassung der kompositionellen Formprobleme empfiehlt indeß eine Zusammenfassung der Pirsch- und Vorstehtreibensgruppe. Wir unterscheiden demnach die Pirsch-, die Verfolgungs- und die Kampf- bezw. Erlegungsgruppe.

C. B. II. a) Die Pirschgruppe

Zu ihrem sinnhaften Verständnis sei bemerkt, daß es sich um die vorsichtige Annäherung des Jägers an das Wild handelt, um dieses aus der geeigneten Entfernung, ohne es vergrämt zu haben, durch einen sicheren Schuß zu erlegen. Es ergibt sich hieraus die Notwendigkeit eines Zwischenraums zwischen Jäger und Wild. Für die künstlerische Gestaltung kommt demnach die Formung dieser Raumzäsur und der Polarität von Jäger und Wild hauptsächlich in Betracht.

In der Gotik, der der Tiefenraum ja noch nicht erschlossen ist, geschieht die Bildung der Raumzäsur, die zugleich eine Raumspannung bedeutet, in der Weise, daß Jagdsubjekt und

Jagdobjekt weit auseinander gerückt an die entgegengesetzten Bildrahmen geschoben werden. Die einfachste Gestaltung dieser Art zeigt die Donaueschinger Miniatur „Esau schießt Wildpret" (2). Links am Rand ist Esau, rechts nahe dem Rande ist der Hirsch. Zwischen ihnen klafft ein Freiraum. Das Breitformat läßt den Freiraum auch sich ausdehnen. Nicht so günstig sind hier die im Hochformat gegebenen beiden anderen Darstellungen desselben Vorwurfs, die Fuldaer (3) und die Münchener (4) Miniatur. Dafür sind hier Jäger und Hirsch noch mehr an den Bildrand gesetzt. In der Münchener Miniatur überschneiden sie sogar den Rand. Die Fuldaer Miniatur ist ferner insofern beachtlich, weil in ihr eine Ausfüllung des Freiraums durch den Hund auftritt, eine Verunklärung, aber auch eine Verbindung, da der Hund von dem Fuß Esaus zu dem Hirsch hingewandt bis zu den Hinterläufen des Hirsches fast den ganzen Freiraum überbrückt. Der Polarität geschieht dadurch aber kein Abbruch. Die vertikal betonten Figuren Esaus und des Hirsches haben das Hauptgewicht im Bild. In der Münchener Miniatur (4) wird der Pol Hirsch durch den dahinter gestellten hochstrebenden Baum gegen Esau gestärkt. Die Polunterstützung in der Donaueschinger Miniatur (2) wird für den Hirsch durch die ansteigende Geländebildung erreicht. Die Raumspannung in allen drei Miniaturen wird dadurch verstärkt, daß der Hirsch den Kopf in die Fläche gesetzt zum Jägerpol wendet. Das Pariser Livre de la chasse hält an der seitlichen Verteilung von Jagdsubjekt und Jagdobjekt mit freiem Spannungsraum dazwischen auch noch fest, am meisten in der Pirsch der Armbrustschützen nach Anweisung des Reiters (Taf. 78) und in der Pirsch mit dem Schießpferd (Taf. 80). Hier sind die Figuren auch dem rechten und linken Bildrand nahe gegeben, der Freiraum allerdings in Taf. 78 durch einen niedrigen Baum etwas ausgefüllt. Die Abwandelung des Schemas geschieht durch Entfernung der Figuren vom Bildrand und durch Ausfüllen des freien Spannungsraums. Beides bedeutet eine Verunklärung. In dem Pirschreiten (Taf. 76) nehmen die Jäger über die Hälfte des Bildfeldes ein und ist das Wild oben und unten ganz an den Bildrand gedrängt. Immerhin bleibt der Freiraum, auf der Jägerseite besonders betont durch die Wendung des vorderen Reiters und Pferdekopfes nach links und Fortlassung von Füllfiguren. Der einzelne Baum oben in der Mitte des Freiraums wirkt eher wie ein Akzent auf die Leere unten. Den Spannungsgehalt des Freiraums stärkt die weisende Geste des vorderen Reiters. Die drei Reiterfiguren mit den drei Fußjägern haben das Übergewicht gegen die zwei an den Rand gedrängten Paare des Wildes. In der Pirsch der vier Armbrustschützen (Taf. 79) ist der Freiraum vorhanden, aber durch den

vorgeschobenen Jäger im Anschlag entwertet, während die senkrecht übereinander gestellten Baumgruppen unter- und oberhalb des Freiraums ihm geradezu schmale Rahmen verliehen, innerhalb deren er sich spannt. Eine runde Form des Freiraums ist in der Saupirsch (Taf. 81) gegeben durch die kranzförmige Anordnung der Bäume, Jäger und Wild am Bildrand, der Hund verbindet, ohne den Freiraum zu stören. Endlich kennt der Meister auch eine zentrale Anordnung des angepirschten Wildes in der Hasenpirsch (Taf. 84) mit beiderseitigem Freiraum neben dem Wild. Diese Zentralkomposition finden wir in der Berliner Miniatur des Livre du Roi Modus mit der Saujagd (14) wieder, die beiden Schützen sind rechts und links an den Bildrand gesetzt, der Keiler unten in die Mitte. Die drei Figuren bilden ein auf der Spitze stehendes Dreieck, dessen rechte und linke Seite durch die ausgestreckten Arme der Jäger mit dem Pfeil betont werden. Trotz der mit dem dichten Buschwerk, in das sich der Keiler geschoben hat, gegebenen Verbreiterung der Dreiecksspitze unten nach links bleibt der Spitzeneindruck, weil das Dünne und Spitzige der Vorderläufe und des Kopfes des Keilers hervorragen. Dieses Spitzige unten statt einer breiten Basis gibt dem Ganzen eine Labilität des schnellen Übergangs.

Die Renaissance weist die gotische Randpolarität mit freiem Spannungsraum dazwischen auch noch auf. In dem großen figurenreichen Berliner Holzschnitt des Rotwildreviers von Ostendorfer bildet die Pirschgruppe unten rechts (63) ein geschlossenes Bild für sich. Der Hirsch steht zentral, am Bildrande, die Jäger, insbesondere der Schütze rechts sind ganz nahe an den Bildrand gerückt. Der Freiraum zwischen ihm und dem Hirsch ist deutlich trotz der beiden Bäume dazwischen. Von diesen steht der eine vorn und der andere zurück. Sie lassen so gerade eine Lücke für das Schußfeld. Ihre Kronen beginnen auch erst über den Figuren. Man hat jedenfalls in keiner Weise den Eindruck der Ausfüllung des Freiraums. Eine ausgesprochene Vorliebe für die gotische Anordnung hat Augustin Hirschvogel. Die ausgeprägteste Formulierung dieser Art gibt er in der Hasenpirsch (Schwarz a. a. O. Abb. E. 1 und darunter). Hier sind der Jäger an dem einen, der Hase im Busch am anderen Bildrand mit weitem, leerem Freiraum dazwischen angeordnet. Ähnlich verhält es sich mit seinen Stichen des Entenjägers (Schwarz a. a. O. 4, B. 22, E. 3, E. 4). In den drei letzten ist der Jäger etwas mehr zur Mitte des Bildes gerückt, das Jagdobjekt aber immer nahe am Bildrand gegeben. Der Baumstumpf in der Mitte der Stiche R. 4 und B. 22 mit je einem nach rechts und links weisenden Aststumpf vermittelt

die Spannungslinie zwischen Jäger und Wild. Der Nachdruck der Polarität liegt allerdings in sämtlichen Stichen einseitig auf dem Jagdsubjekt, besonders in den Stichen R. 4, B. 22, E. 3. sind die Jagdobjekte recht klein und verloren in der kahlen Wasserfläche. Auch Jost Amman hält an diesem Bildaufbau fest. In dem Berliner Holzschnitt mit dem Entwurf zu einem Glasgemälde mit dem Wappen der Grafen von Sulz (58) hat er in dem Bild oben rechts den Bären auf dem Baum und den Schützen auf der anderen Seite im Profil bildrandnahe angeordnet, den Freiraum zwischen ihnen freilich durch dünne Stämme und dichtes breites Buschwerk fast völlig verunklärt. Gegenüber dem etwas mehr in den Vordergrund gestellten Schützen und dem ihn verstärkenden Busch bleibt der am Baum kletternde Bär, noch dazu zurückgerückt, trotz der Vertikale des Baumes und der auf ihn zu führenden Randlinie des Berges dahinter ein schwacher Gegenpol. Die Renaissance hat außerdem schon die Anordnung der Pirschgruppe bildeinwärts gefunden. Vertreter hierfür haben wir in Burgkmair, Pieter Brueghel d. Ä. und Stradanus.

Diese tiefenhafte Anordnung hat im Gefolge eine perspektivische Verkürzung des Freiraums und eine Figurenverkleinerung, mit letzterem zugleich aber einen Bedeutungsverlust der Polarität. Die Raumzäsur verschiebt sich in die Tiefe und verkürzt sich dadurch, verliert damit an kompositionellem Wert. Mit dem einen in die Tiefe geschobenen Ende der Raumzäsur wandert aber auch zwangsläufig der hierher gehörige Pol — Jäger oder Wild — mit in die Tiefe und in die perspektivische Verkleinerung. Andererseits ist es uns aus der Erfahrung bekannt, daß weit von uns entfernte Gegenstände uns klein erscheinen. Die im Bilde uns vorgetäuschte Kleinheit des hinteren Pols läßt uns daher gedanklich auf eine weite Entfernung schließen. Man kann dies vielleicht so formulieren: die Tiefenanordnung verwandelt die Raumzäsur aus einer in der Flächenanordnung gesehenen in eine nunmehr gedachte. Wesentlich für den Eindruck der Raumweite des Freiraums bei der tiefenhaften Verschiebung ist ferner der Winkel, in welchem die Achse des Freiraums zur Bildfläche steht. Je spitzer und also kleiner dieser Winkel ist, desto mehr bleibt von dem Freiraum sichtbar, desto fühlbarer die Weite des Schußfeldes zwischen Jagdsubjekt und Jagdobjekt. Burgkmair gibt diese Tiefenanordnung der Pirschgruppe in den beiden Holzschnitten mit der Gemsjagd Theuerdanks (88, 89). Die Entfernung des Wildpols können wir nur aus der perspektivischen Verkleinerung der fallenden Gemse erschließen. In Pieter Brueghels d. Ä. Berliner Stich der Landschaft mit der Hasenjagd (49) steht der Schütze im Anschlag als schräge Rückenfigur betont durch den starken

Baum und das Buschwerk im Vordergrund und sind die Hasen in Verlängerung der Armbrust schräg zurück in der Tiefe gegeben. Der Freiraum dazwischen ist leer. Zur Verstärkung der Spannungsrichtung dient der neben dem Schützen schräg bildeinwärts in Richtung auf das Wild angeordnete Hund. Der Freiraumwinkel ist ziemlich spitz, der Freiraum also verhältnismäßig weit. Der Jagdteppich des Stradanus mit der Saujagd in Florenz (115) zeigt in seiner rechten Hälfte, die man als Bild für sich betrachten kann, eine Pirschgruppe mit der Anordnung des Schützen und des Keilers je am Bildrande. Beide sind schräg bildeinwärts geordnet, der Schütze vorn, der Keiler hinten. Der Spannungsfreiraum zwischen ihnen ist nur durch einen in der Schußrichtung stehenden Hund gefüllt. Dieser Hund wirkt nicht verunklärend, wohl aber die bei zwei Bäumen davor beginnende bis in den Hintergrund noch weiter zurück verlaufende den Freiraum kreuzende Leerraumsschräge. Die Polarität ist gleichwertig, insofern der sichtbare Kopf des Keilers durch den vorstehenden Hund und die Baumgabel, zwischen der er erscheint, betont ist.

Der Barock hat sich merkwürdigerweise nicht von der alten Stellung der Pirschgruppe parallel zur Bildfläche abgewandt. Aufgegeben ist indeß die Randpolarität in der Bildfläche. Die alte Flächenhaftigkeit mit der Profilstellung von Jagdsubjekt und Jagdobjekt spielt aber, wo sie beibehalten ist, für die Bildgestaltung keine Rolle mehr. Es handelt sich dann nur mehr um Staffagefiguren, bei denen das Jagdobjekt als Gegenpol entweder gar nicht oder nur undeutlich sichtbar ist. Die großen Bildräume erdrücken den kleinen Schußraum. Am nächsten der alten Gestaltung verwandt ist der Entenjäger der Handzeichnung Michael Willmanns in Berlin (211). Er ist bildrandnahe links im Profil gegeben. Auch die beiden Enten reichen rechts bis zum Bildrand. Gewehrlauf, Schilf und die beiden ausgebreiteten Flügel der rechten Ente bilden die stark verbindende Spannungslinie. Der Pol des Wildes wird durch den großen Randbaum rechts und den davor vorragenden Hundekopf betont. Aber Jäger und Wild sind im Bilde zurückgeschoben. Eine ähnliche Anordnung zeigt der Hallesche Kupferstich des unbekannten Meisters (231). Hier betonen die großen Bäume beiderseits die Pole, freilich mit der Besonderheit, daß der dazwischen befindliche Freiraum durch die Helligkeit des Wasserspiegels und die Uferkanten rechtwinklig in die Tiefe gezogen, also zumindest richtungsentwertet wird, während bei Willmann gerade die zum Wasser absteigende Schilfwand und Bodenkante die Einfassung des Freiraums bilden. In Anthony van Croos Landschaft mit der Wasserjagd (abgeb. bei R. Grosse

a. a. O. Tafel 64) sind der Jäger im Kahn links und die Wasservögel rechts nahe dem Bildrand, der Jäger auch im Profil, dargestellt. Zwischen ihnen breitet sich ein weiter Freiraum aus, der aber trotz der Begrenzung durch bildparallele Kähne im Hintergrund durch die große Helligkeit des weit in den Hintergrund verlaufenden Wasserspiegels in die Tiefe fortgezogen wird. In Aert van der Neers Landschaft Weiher vor dem Dorf (abgeb. bei R. Grosse a. a. O. Taf. 75) pirscht sich vorn links ein Jäger mit Hund im Profil geduckt an die in der Mitte und rechts davon auf dem Wasser schwimmenden Wasservögel. Der Jägerpol ist durch verkrüppeltes Baumwerk und weiter hinten durch eine Baumgruppe, der Wildpol durch eine Baumgruppe dahinter betont. Uferbuschwerk leitet vom Jäger zum Wild, allerdings gekreuzt und gemindert durch einen hellen Bodenfleck. Über dieser kleinen Vordergrundszene baut sich die große Landschaft weit in die Tiefe gezogen auf und läßt sie nur wenig gelten. Die gleiche Beurteilung trifft auf Pirschbilder des Paul Bril (126, 129), des Hendrik Avercamp (177), Alexander Keirincx (187, 188), Lucas van Uden (170) und Jan Looten (191) zu. Die Raumzäsuren sind überall deutlich, zum Teil sogar weit gespannt wie bei Paul Bril (126, 129), der Wildpol aber wenig betont oder wie bei Lucas van Uden und Jan Looten garnicht vorhanden. Ungemein deutlich und groß ist die Raumzäsur in der Berliner Handzeichnung mit dem Vorstehtreiben des Niederländischen Meisters um 1620 (196). Hier verläuft der Spannungsfreiraum quer von links nach rechts im Bilde. Die Polarität ist durch die Jägergruppen mit Schirmen und die Bäume, zwischen denen die Hirsche stehen, betont. Dieser Freiraum hat auf diese Weise die Form eines breiten Laufganges. Eine gemäßigte Tiefenanordnung mit dem Jäger im Vordergrund und dem Jäger weiter zurück haben dann Matth. Merian in seinem Halleschen Stich „ein Wald an der Birß" (221) und Claude Lorrain in seiner Zeichnung aus dem Liber veritatis (186). Immerhin kreuzen den Spannungsraum zwischen Jäger und Wild auch hier Tiefenachsen, so bei Merian der Bach mit den gezackten Uferrändern und bei Claude Lorrain die Wasserspiegel mit dem Wasserfall, der allerdings durch den Bogen der Brücke wieder verbindend zwischen Jäger und Vogel überkreuzt wird. Die ausgesprochenste Tiefenschrägung findet sich endlich bei dem unbekannten Stecher des Halleschen Stichs mit der Saujagd (228), bei Rubens in der Berliner Landschaft (146) und bei Hondius in seiner Berliner Handzeichnung mit der Pirsche auf Enten und Brachvogel (161). Die perspektivische Verkleinerung ist in dem Halleschen Stich aus dem erlegten Schwein vorn bei den Schützen im Vergleich mit der Rotte Sauen hinten links, denen die Pirsch gilt, beson-

ders gut ablesbar, der Freiraum hier indeß durch die Äste des deckenden Busches vorn verunklärt, Wildpol schon durch die Häufung der Massen gegeben. Bei Rubens entfällt der Wildpol. Es ist nicht zu erkennen, auf was der Schütze schießt. Umso deutlicher ist der Freiraum gegeben, der durch das Bachbett gebildet wird. Der Gewehrlauf mit dem Mündungsfeuer, der Rücken des dazu parallel gestellten Hundes und die Baumreihe rechts oberhalb des Baches verstärken dazu die Schußrichtung. Hondius endlich ist insofern bemerkenswert, als er die sonst seltene Anordnung des Jägers hinten und des Wildes vorn im Bilde getroffen hat. Auf diese Weise wird die Betonung des kleinen Wildpols in Gestalt des fallenden Brachvogels erreicht. Der nach hinten laufende apportierende Hund zeigt die Achse des Spannungsraumes an.

Das Rokoko hält an der räumlichen Entfernung zwischen Jagdsubjekt und Jagdobjekt fest und baut die Schützen deswegen eng am linken Bildrande auf (267, 269, 273, 275). Die Polarität ist ausgewogen, bisweilen sogar der Wildpol durch Stellung in die Mittelachse und Lichtgebung hervorgehoben wie in Ridingers Bruftschießen (269) und Wölfen am Luder (275). Jäger und Wild sind auch stets in gemäßigter Tiefenschräge angeordnet, in der Auerhahnbalz (267) mit Jäger hinten und Wild vorn wie oben bei Hondius hervorgehoben. Die perspektivische Verkleinerung ergibt sich damit ebenfalls. Sie ist auch die eigentliche Trägerin der Raumzäsur, die trotz ihrer Länge durch dazwischen gestellte Bäume, Sträucher, Felsen verunklärt ist. Eine ausdrückliche Betonung der Richtungsachse des Spannungsraums findet sich in der Auerhahnbalz (267) durch den Gewehrlauf und den entgegenhängenden großen Baumast, auf dem der Hahn steht, und in der Rebhühnerjagd mit Schießpferd und Hamen durch die Flügels des Hamens (273).

C. B. II. b) Die Verfolgungsgruppe

Im Vergleich zu der Pirschgruppe weist die Verfolgungsgruppe, die wir jetzt untersuchen, eine erheblich größere Zahl von Figuren auf. Der Bildaufbau wird dadurch verwickelter. Wie die Pirschgruppe wird die Verfolgungsgruppe ebenfalls durch eine Hauptachse bestimmt, die sich durch die sinnhafte Ausrichtung der Verfolgerfiguren auf das verfolgte Wild ergibt. Wir nennen sie die Verfolgungsachse. Es wird sich indeß zeigen, daß diese Achse nicht immer in der Fluchtrichtung des Wildes, die wir die Fluchtachse nennen, ihre gerade Verlängerung findet.

Gotik: Die englische Miniatur König Johann auf der Jagd (1) enthält als Verfolger einen Reiter und vier Hunde sowie als Wild einen Hirsch. Der Jägerpol überwiegt indeß nicht nur zahlen- und größenmäßig, sondern auch konstruktiv. Reiter und Hunde nehmen sowohl über die Hälfte der Bildfläche ein und sind auch eng zusammen gefaßt, insofern die vier Hunde von Beinen und Leib des Pferdes eingerahmt sind. Verfolgungs- und Fluchtachse sind gleichgerichtet. Die Verfolger sind auf schmaler Basis angeordnet. Die Verbindung zwischen ihnen und dem Wild ist durch die Überschneidung der Vorderbeine des Pferdes mit den Hinterläufen des Hirsches eng gestaltet. Eine enge Zusammenordnung der Verfolger haben wir auch in dem Lichtenberger Fresko (8). Die Reiter und Reiterinnen sind hier eng hintereinander von links am Bildrande bis zu Dreiviertel der Bildfläche nach rechts gestaffelt und in gleicher Höhe mit Isokephalie gegeben. Die Verfolgungsachse ist indeß zur Fluchtachse des schräg nach oben flüchtenden Hirsches in der Fläche gebrochen. Die Verbindung mit dem Wild ist eng durch dicht zusammengestellte Vorderbeine des vordersten Pferdes und Hinterläufe des Hirsches. Im Gegensatz zu dieser engen Aneinanderschiebung von Verfolgern und Wild zieht der Meister des Pariser Livre de la chasse die Verfolgungsgruppe auseinander, vermutlich um den Abstand des Wildes zu verdeutlichen. Er ordnet deswegen auch die ganze Gruppe nicht horizontal quer im Bild wie die eben besprochenen Meister, sondern in einer von unten links oder rechts schräg nach oben zum anderen Bildrand steigenden Diagonalen (Taf. 43, 46, 49, 50, 51, 53, 54, 56, 57, 59, 60). Die Verbreiterung der Verfolgerbasis nach oben durch die dort regelmäßig angegebenen Reiterfiguren nähert in diesem oberen Teil der Verfolgergruppe die Verfolgungsachse bisweilen (Taf. 43, 46, 53, 57) der Horizontalen. Es entsteht so durch die Basislinien der Hunde und Reitergruppe ein mit der Spitze zum Wild gerichtetes Dreieck (Taf. 46, 57). Zwischen Verfolgern und Wild, immer nur ein Stück Wild, ist eine Lücke gelassen, in der, um den Zwischenraum zu vergrößern, niedrige Hundefiguren angeordnet sind. Die Gruppe der Verfolger befindet sich mit Reitern und Fußjägern möglichst nahe am anderen Bildrand. Sie ist isoliert zusammengesetzt aus einer Reitergruppe und einer Gruppe von Fußjägern mit Hunden. Beide Gruppen sind übereinander geordnet und ergeben so vom oberen zum unteren Bildrand eine breite Verfolgerbasis. Überschneidungen des dem Wilde nächsten Verfolgers, hier immer Hund, kommen nur ein Mal in der Hirschhatz Taf. 49 vor. Ornamentale Zusammenfassungen ähnlich wie bei König Johann (1) durch ein übergeordnetes ausgreifendes Pferd kommen auch vor, so z. B. in der Bären-

hazt (Taf. 56) und in der Sauhatz (Taf. 57). Verfolgungs- und Fluchtachse sind gleich. Das Bestreben nach Darstellung des sinnhaften Vorsprungs des Wildes bringt den Dresdner Meister des Livre de la chasse sogar dazu, Jäger und Wild durch den Bildrand überschneiden zu lassen (28). Die Auflockerung durch Vergrößerung der Zwischenräume zwischen Verfolgern unter sich und Verfolgern und Wild ist in den Berliner Miniaturen des Livre du Roi Modus noch stärker (16, 17). Die Verfolgerbasis hier besonders in der einen Hirschjagd (17) groß vom unteren bis zum oberen Bildrand. Verfolgungs- und Fluchtachse in beiden gleich. Diese beiden Bilder sind insofern von den bisher besprochenen verschiedenen, als sich die Gruppe nicht von Bildrand zu Bildrand zieht, sondern das verfolgte Wild in der Mitte oder nahe der Mitte gegeben ist, und als in der einen Hirschjagd auf der andren Seite in entgegengesetzter Richtung der Jäger mit den Hunden steht, also die Bewegung auffängt (16), ein Motiv, das in späteren Stilen wichtig ist. Solche Rückleitungsneigung, die eben eine Geschlossenheit der ganzen Gruppe bewirkt, hat dann noch in allerdings schwächerer Ausprägung dazu geführt, den Kopf des vorderen vorfolgten Wildes nach rückwärts zu dem Verfolger zu drehen, wie wir dies in der Stuttgarter Miniatur des Livre de la chasse (21) bei dem Hirsch unten rechts und in der unteren Randleiste der Miniatur der Segelbootsfahrt der Heiligen Julian und Martha des Mailänder Gebetbuchs (abgeb. in Friedländer, a. a. O. Taf. 25) sehen, beides übrigens sehr lockere Anordnungen mit gleicher Verfolgungs- und Fluchtachse.

Die Renaissance setzt die gotische Verfolgungsgruppe mit gleichgerichteter Verfolgungs- und Fluchtachse, Lücke zwischen Verfolger und Wild fort. So hat Holbein im Lob der Narrheit (75) die Hirschjagd locker mit schmaler Verfolgerbasis, so Cranach in den Pradojagden (46, 47) die darin verstreuten Hetzjagden auf Rotwild in der oberen Bildhälfte angeordnet. Auch Virgil Solis wandelt in seiner Handzeichnung mit der Hirschjagd (54, Berlin) diese Form nur wenig ab. Er schiebt Verfolger und Wildgruppe näher zusammen, verbindet sie durch den hochspringenden Hund und den Busch enger, hält aber trotzdem an der Lücke zwischen Jäger und Wild fest. Seine Verfolgerbasis ist in einer Front weit in die Tiefe gedehnt, wie der hinten laufende Jäger erkennen läßt. In solcher Zusammendrängung der Gruppen wird auch in der Handzeichnung des Hans Baldung-Grien in Coburg (64) die Gruppe vom blasenden Jäger unten links bis zum Hirsch oben durch eine Kette an einander gereihter sich alle etwas überschneidender Figuren geschlossen. Verfolgungs- und Fluchtachse sind gleichgerichtet,

die Verfolgungsbasis ist schmal. Die Bäume rechts am Bildrand und das dahinter sichtbare Netz sind Aufhaltemotive. Ein neues Formmotiv taucht nun in dieser Zeichnung auf: das ist vorn neben dem Hirsch der mit dem Kopf ihm zugewandte Hund. So nahe und so weit vorn, dazu noch mit der durch die Kopfwendung ausgedrückte Querverbindung ist bisher keine Verfolgerfigur dargestellt worden. Es kündigt sich hier eine später im Barock sehr häufig auftretende zentralisierende Neigung an. Virgil Solis hat dann in seiner Berliner Hirschhatz (51) die Zentralisation noch weiter getrieben. Seine von vorn rechts bis hinten im Mittelgrund über die Mittelachse vorwärts gebogene Verfolgerbasis umgibt im Kreisbogen den in der Mitte im Wasser befindlichen Hirsch. Verfolgungs- und Fluchtachse weichen hier beträchtlich von einander ab, die Fluchtachse ist die Sehne des Verfolgungskreisbogens. Die ganze Gruppe ist sehr locker angeordnet. Eine ähnliche Formulierung werden wir später im Barock bei Rugendas treffen. Eine andere Abwandelung der Längsachse der Verfolgungsgruppe ist die Einschiebung von Querachsen, so bei Tobias Stimmer in der Handzeichnung der Hirschjagd (61) durch die Figur des vorn rechts hingeworfenen Schützen und bei Jost Amman in der Berliner Saujagd (55) durch die Gruppe des Jägers, der Hunde und das von ihnen gestellte Schwein. Der Bewegungszug geht beiderseits dieser Querung in der gleichen Weise weiter. Beidemale wird die Querfigur noch durch einen Baum betont. Die Verfolgerbasis sowohl bei Stimmer wie auch bei Jost Amman ist schmal. Eine ausgedehnte Verfolgerbasis zeigt Stradanus in dem Stuttgarter Stich der Hirschjagd für den König von Frankreich (112). Die Grundlinie dieser Basis zieht sich von vorn links schräg nach rechts bildeinwärts bis zum Mittelgrund. Eine zentralisierende Tendenz ist auch erkennbar. Sie drückt sich in den beiden Reitern links vorn und dahinter im Mittelgrund aus. Der vordere hat seinen Kopf nach rechts gewandt, eine durch den in gleicher Richtung wehenden Schwanz seines Pferdes unterstützte Wendung. Der andere Reiter ist zu ihm nach rechts gestaffelt und wendet sich im Sattel mit dem Oberkörper, Kopf und rechten ausgestrecktem Arm nach rechts. Rechts von ihnen ist im Mittelgrund das Wild gegeben. Der große Hirsch ist durch eine im Vordergrund neben dem Baum bei dem Fußjäger beginnenden Figurenkette von Hunden mit der Verfolgerbasis verbunden. Bemerkenswert ist hier auch die auf drei vermehrte Zahl des verfolgten Wildes, während bisher die Zahl außer bei Cranach nicht über zwei hinausgegangen ist.

Im Barock wird die Verfolgungsgruppe durch Differenzierung der Achsen, einschließlich der häufigeren Querachsen,

Ausdehnung der Verfolgerbasis und Gegenwirkung eines Aufhaltepols bereichert.

Die einfache, ohne Querachse gleichgerichtete Verfolgungs- und Fluchtachse mit schmaler Basis ohne Gegenpol gibt es nicht mehr. Wo sich eine gleichgerichtete Verfolgungs- und Fluchtachse findet, hat sie entweder bloß eine mehr oder minder scharf gewickelte Querachse wie bei Math. Merian in dem Halleschen Stich der Hasenjagd (222) mit dem zum Querschlag ausholenden Jäger rechts vorn, bei dem unbekannten Meister des Halleschen Stichs mit der Hirschjagd (229) mit den beiden Hunden vorn beiderseits des Hirsches und bei Joris van der Hagen in der Hamburger Hirschjagd (203) mit den beiden im Vordergrund befindlichen Hunden, oder außer der Querachse noch einen Gegenpol. In gemildeter Form hat Math. Merian solchen Gegenpol in seinem Halleschen Stich mit der Hirschjagd (227) durch das in seiner Bewegungsachse die des Hirsches kreuzende Rottier. Quer zur ganzen Gruppenachse kommt der Jäger in der Mitte hinter dem Baum vor. Die ganze Gruppe ist altertümlich in ihrer lockeren Ausdehnung von Bildrand zu Bildrand mit der Lücke zwischen Wild und Jäger. Querachse und Gegenpol hat Paul Bril in der Hirschjagd des Palazzo Doria in Rom (127) in dem Hund, der vor dem Hirsch läuft, und in dem Jäger mit Hund neben dem Baum. In der Madrider Meleagerjagd des Rubens (147) stellen sich der von links schmal herankommenden Verfolgungsachse, die zudem noch mit der Schußachse zusammenfällt, der Keiler quer und der Jäger rechts in Ausfallsstellung gerade entgegen. Schon von einer Quergruppe kann man in der Stockholmer Hirschjagd des Paul de Vos (169) sprechen. Sie wird durch den Damhirsch, den Hund unter ihm und den Hund, der ihn in die Keule beißt, gebildet, durch den von links ihn am Lauscher packenden schwarz-weißen Hund und den senkrecht hochstehenden Wedel an beiden Enden verankert. Der hohe Rücken des links flüchtenden Hirsches und der ebenso rein im Profil gegebene, niedere Rücken des großen Hundes rechts machen die Einbruchsstelle der Querachse noch deutlicher. Die breite weit in die Tiefe sich ziehende lockere Verfolgerbasis in nahezu gerader Front haben wir bei Bril in den Hirschjagden in Florenz und in Paris (128 Paul Bril, 130 M. Bril). Diese Basen befinden sich am linken Bildrand, der Hirsch rechts in der Mitte oder rechts am Bildrand. Auf diese Weise entsteht ein großes, das Bild entweder bis zur Mitte oder bis zum Rande füllendes Dreieck mit dem Wild als Spitze. Die Geländebildung mit dem in der Achse der Basis verlaufenden Weg verstärkt diese Hauptlinie. Die Kreislinie zur Form der Verfolgerbasis

haben Callot in der Münchener Parforcejagd (152) und Rugendas in dem Berliner Schabkunstblatt der Hirschjagd (241) gewählt. Bei Callot kann man schon von einem Kreissektor sprechen, in welchem sich ein Gewimmel von Figuren konzentrisch und radial zu dem Hirsch am Fluß hinten als Mittelpunkt hinzieht. Rugendas gibt einen Halbkreis von dem hellen Reiter vorn in der Mitte bis zu dem dunklen Reiter hinten vor der Baumgruppe dicht geschlossener Verfolger, als deren Mittelpunkt links im Mittelgrund ein Hirsch und ein Tier nach links nahe dem Bildrand flüchten.

Diese Dreiecks- und Kreiskompositionen haben eine starke Zentralisierung des Wildpols zur Folge. Eine solche Zentrierung wird zum Teil, nicht immer, auch durch Differenzierung der Achsen erreicht. Dies ist der Fall in dem linken Bilde auf der Berliner Handzeichnung von Pieter Stevens (195). Hier eilen auf den Hirsch zu von links in gleichgerichteter Verfolgungs- und Fluchtachse zwei Reiter und ein Hund, von oben schräg ein Reiter, von vorn schräg links ein Hund, schräg rechts ein blasender Mann und ein Reiter. Bei der gleichen Entfernung, die alle diese Figuren von dem zentralen Hirsch halten, nähert sich die Komposition, wenn man will, auch dem Halbkreis. Auf den Hirsch und das Tier im Wasser in Allaert van Everdingens Dresdner Hirschjagd (174) stoßen von links vorn, rechts vorn und hinten rechts drei Verfolgungsachsen vor, in weiten Abständen geordnet. Den Schnittpunkt mehrerer Verfolgungsachsen aus verschiedenen Richtungen bildet auch der Hirsch vorn in Jakob van Ruisdaels Dresdner Hirschjagd (194). Von links halten vorn dicht hinter ihm ein Hund und weiter zurück der Reiter auf dem dunkelen Pferd, von rechts der Jäger am Baum mit der weisenden Hand und der Hund rechts von ihm auf ihn zu. Ein ausgesprochener Kreismittelpunkt ist er aber wegen der verschiedenen Abstände der Verfolgerfiguren nicht. Eine gewinkelte Verfolgungsachse haben wir in dem Halleschen Stich des unbekannten Meisters mit der Hirschjagd (230). Hinten sind ein Hirsch und ein Tier in gleichgerichteter Fluchtachse mit Hunden, einem Reiter und einem Fußjäger als Verfolgern in der Fläche geordnet, auf diese Gesamtachse stößt von vorn rechts schräg eine zweite Verfolgerachse von einem Reiter, einem Fußjäger und Hunden. In dem Halleschen Stich des unbekannten Meisters mit der Hasenjagd (232) verläuft vorn in der Fläche eine lange Verfolgungs- und Fluchtachse gleichgerichtet von Hund, Jäger, Hunden, Hase, Hund mit Hase daneben und in der Ecke links ein Hase. Auf diese stößt aus dem Bild heraus links eine nach der linken Ecke gerichtete andere Verfolgerachse mit einem Reiter. Eine ähnliche Anordnung zeigt Dirk Maes in der

Hirschjagd Wilhelms III. in Schloß Het Loo (201). Auf den Hirsch vorn links in der Ecke kommt vorn in der ganzen Bildbreite eine Verfolgerachse von Hunden und einem Reiter, zu der sich im spitzen Winkel die Verfolgerachse mit dem Prinzen schräg bildauswärts nähert. Gegenpol sind der von hinten vorspringende Hund und der blasende Pikör links. Ein Gewirr sich kreuzender Verfolgerachsen gibt Philips Wouwerman in seiner Pariser Hirschjagd (160). Die Polarität des von dieser Gruppe der rechten Bildhälfte durch eine breite Lücke getrennten Hirsches wird dadurch entwertet. Das gilt ebenso für seine Dresdner Hirschjagd (159) Rugendas hat in seiner Berliner Handzeichnung der Hasenjagd (240) eine gleichgerichtete Fluchtachse von Hasen mit Verfolgerachse von Hunden wie in einem Kanal zwischen entgegengesetzt bildein- und bildauswärts vorstoßenden Verfolgerachsen von Reitern, Hunden und Fußjägern geordnet. In seinem Berliner Schabkunstblatt mit der Saujagd (242) kommt im Mittelgrund von rechts schräg nach vorn eine gleichgerichtete Flucht- und Verfolgerachse mit 3 Reitern, Hunden und dem Keiler, der von vorn aus schräg rechts eine zweite Verfolgerachse mit einem gerade losgekoppelten Hunde, einem Fußjäger und weiter hinten schon quer vor dem Keiler einem weiteren Hund entgegengerichtet ist.

Das Rokoko hält an der Achsendifferenzierung, auch an der Querachsbildung fest, bevorzugt schmale Verfolgerbasis und hat keinen aufhaltenden Gegenpol mehr; dies alles nur unter Vorbehalt mit Hinweis auf das uns vorliegende Material gesagt.

Die einfache Bildung der Verfolgergruppe mit gleichgerichteter Verfolgungs- und Fluchtachse, schmaler Verfolgerbasis und eindringlicher Lücke zwischen Jäger und Wild und Ausdehnung der ganzen Gruppe von Bildrand zu Bildrand haben wir in den Hirschjagden von Querfurt in Schleißheim (281) und von Ridinger in dem Berliner Stich (270). Bei Ridinger macht sich eine leise Querachsbildung in dem vorn von links zueilenden Hund und hinten bei der Dame zu Pferde bemerkbar. Eine ausgesprochenere Querachsenbildung hat Ridinger in seiner Federzeichnung aus dem Jahre 1752 „Der par force gejagte Hirsch" (abgeb. in Schwarz, Katal. einer Ridingersammlung 2. Bd. Taf. 60) in Gestalt des betont sich durch das Bild ziehenden Zauns, den der Reiter überspringt. Auch diese Jagd zieht sich mit gleich gerichteter Verfolgungs- und Fluchtachse sehr locker von Bildrand zu Bildrand. Querachsenbildung zeigt auch die Berliner Handzeichnung der Hirschjagd Isaacs de Moucheron (247). Hier zieht sich eine lockere Hauptachse, in der Verfolgungs- und Fluchtachse gleichgerichtet sind, von

vorn in der Ecke links mit den beiden Hunden über den Reiter, Fußjäger und Hunde zu dem Hirsch im Mittelgrunde rechts. Gegen diese Hauptachse stoßen quer hinzu von hinten links vorn ein Reiter und weiter zurück ein Hund, von vorn rechts ein Reiter, dessen Querachse durch einen gleichliegenden kahlen Baumstamm und einen Felsblock verstärkt wird. Eine breite, allerdings sehr lockere zur Dreiecksbildung führende Verfolgerbasis haben wir bei Ridinger in dem Berliner Stich der Hasenhetze (268) und bei Qudry in dem Würzburger Teppich der Rehbockjagd (255). In Oudrys Bild betont der Reiter rechts vorn noch besonders in einer Tiefenachse die vorn rechts bei den Hunden anfangende zu dem Reiter im Mittelgrund reichende Dreiecksbasis, dessen Spitze durch die fünf Läufe der Hunde und des Bocks recht deutlich zur Spitze ausgezogen ist. Einen besonderen Reichtum in der Verfolgerachse hat die Hirschjagd Joseph Stephans in München (286). Aus vier Richtungen, von vorn schräg links, darüber von etwa bildparallel links, in der Mitte bildauswärts fast gerade und bildeinwärts schräg rechts nähern sich die Verfolger den Hunden hinter dem Hirsch, in sich aber jede Gruppe schmal zusammengehalten und von einander zum Teil durch breite Zwischenräume getrennt. Die Zweistockkomposition in Oudrys Teppich in Florenz mit der Parforcejagd Ludwigs XV. (251) bringt neu einen völligen Bruch der Verfolgungsachse. Denn die im Vordergrund schmal zusammengedrängte Gruppe mit dem König hat trotz der Querachsen des Reiters vor ihm und der beiden Reiter rechts vorn keine überzeugend fließende Verbindung zu den Verfolgerachsen der in der oberen Bildhälfte von rechts unten und oben auf den Hirsch zu stürzenden Hunde. Auch der Umstand, daß die untere Hundegruppe im Bogen von rechts weiterhin anfängt, als der vorderste quere Reiter rechts zu ihnen stoßen wird, isoliert diese Verfolgerachse besonders von der in der unteren Bildhälfte. Die Bewegung geht an diesem von unten kommenden Reiter vorüber, ohne daß er Anschluß bekommt. In einer flachen Kreislinie sind die Verfolger in der Dessauer Hirschjagd Wilhelm Friedrich Hirts (283) geordnet, eine Anordnung, die Ruthart vermutlich nicht gewählt hätte, die aber in ihrer lockeren Weite uns bezeichnend für das Rokoko zu sein scheint. Die Linie fängt hinten rechts bei dem in Vorderansicht gegebenen Reiter und dem hinter ihm auftauchenden zweiten Reiter an, setzt sich über den gebrochenen Baumstumpf, die Hunde zu dem den gestürzten Hirsch an der Drossel packenden hellen Hund fort und wird im Hintergrunde links von dem bildeinwärts mit Kopfstellung des Pferdes nach rechts reitenden Pikör aufgefangen. Die Querachse bilden der Reiter rechts und der flüchtige Hirsch links. Eine

scharf gewickelte Verfolgungsachse hat Ridinger in seinem Schabkunstblatt „Der gehetzte wehrlose Rehbock" (abgeb. bei Schwarz a. a. O. Bd. 1 Taf. 35). Hier stößt die Gruppe der von hinten links am Bildrand vorkommenden Reiter fast im rechten Winkel auf die vorn bildparallel nach rechts flüchtige Gruppe der Hunde und des Rehbocks, der den Kopf zurückgedreht hat und mit seinen beiden Läufen und dreien der vordersten beiden Hunde die uns aus Oudry bekannte Spitze der Fluchtachse bildet (255). Diese ganze Gruppe zeigt übrigens eine für Ridinger ungewöhnliche barocke Gedrängtheit.

C. B. II. c) Die Kampf- bezw. Erlegungsgruppe hat mit der Verfolgungsgruppe die Vielzahl der Figuren gemeinsam, bedingt aber sinnhaft eine dichtere Zusammenordnung der Figuren. Achsenrichtung und Grundriß sind auch hier für den Gruppenaufbau die wichtigsten Gesichtspunkte.

In der Gotik zeigen unsere zeitlich frühesten Beispiele der Berliner Miniaturen der Histoire du Bon Roi Alexandre (5. 6. 7) antithetisch in der Fläche gegenüber gestellt und durch eine größere oder geringere Raumzäsur getrennt auf der einen Seite Alexandre und seine Reiter, und auf der anderen die bekämpften Schlangen, Drachen und Elefanten. Die Parallelen der Lanzen lassen eine Staffelung in die Tiefe erkennen. Diese Raumzäsur zwischen Mensch und Tier mit Staffelung in die Tiefe finden wir auch in dem Kampf gegen den Drachen in dem Teppich aus der Folge der Apokalypseteppiche in der Kathedrale von Angers (B. Kurth, Abb. 5). Das Pariser Livre de la Chasse hält in der Miniatur der Saujagd mit den Sauhunden (Taf. 69) an dieser schlachtreihenartigen Aufstellung auch noch fest. Die beiden Gruppen stehen sich rein antithetisch mit deutlicher Raumzäsur gegenüber. Nur der Hund vorn rechts ist auf der anderen Seite dem Keiler parallel dicht nebengeordnet. Sonst besteht reinliche Trennung zwischen Jägern und Wild, allenfalls überbrückt durch den Hund und den Jäger in der Mitte. Diese antithetische Polarität verläßt der Meister in dem Bilde einer anderen Saujagd mit den beiden Reitern (Taf. 58). Er gibt hier zwei Kampfgruppen, in dem oberen Teil des Bildes zwei Reiter, die von rechts und links einen zwischen ihnen befindlichen Keiler mit dem Schwert durchbohren, und in dem unteren Teil einen Jäger zu Fuß, der einen Keiler vor ihm mit dem Spieß durchbohrt. Beide Gruppen unterscheiden sich von der Gruppe der Saujagd mit den Saurüden (Taf. 69) durch eine dichtere Zusammenordnung. Die Raumzäsur ist fortgefallen. Jäger und Wild überschneiden sich. Die Überschneidung ist bei der oberen

Gruppe schon zu einem räumlichen Hintereinander geworden. Der den linken Reiter im Sprung annehmende Keiler verdeckt das rechte Vorderbein und einen Teil des Bauches des Pferdes bis zum Sattelgurt. Reiter, Pferd und Keiler sind parallel angeordnet, das Pferd wendet den Kopf zu dem Keiler hinüber. Eine solche parallele Zusammenschiebung ohne trennende Raumzäsur nennen wir Schichtung. Wir werden diese Schichtung noch in den späteren Stilen antreffen. Der enge Zusammenschluß der Gruppe wird dann noch durch die Querverbindung der Drehung des Pferdekopfes betont. Die starke Zentralisierung durch die Waffe zeigt sich in der Haltung der beiden Schwerter der Reiter, die einander schräg nach vorn entgegengerichtet sich in ihrer Verlängerung in der Mitte sowohl des Keilerbauchs wie des Bildes treffen würden. Der Meister der Dresdner Handschrift des Livre de la Chasse behandelt das Motiv in anderer Fassung (36). Er vereinfacht die Darstellung dadurch, daß er den zweiten Reiter und den zweiten Fußjäger fort läßt und beide Kampfgruppen auf denselben Boden stellt, kein Zweistockbild gibt. Der Fußjäger und der Keiler stehen sich allerdings antithetisch gegenüber, nur dadurch enger zusammengefaßt, daß der Keiler gegen den Jäger schräg emporspringt. Neu ist aber die Anordnung der Gruppe des Reiters mit dem Keiler. Sie sind weder antithetisch, noch geschichtet dargestellt, sondern in gewinkelter Achse. Bemerkenswert ist die Stellung beider Keiler in der Bildfläche. Eine weitere Form des Gruppenaufbaus, die nach vorn geöffnete zentripetale Kreiskomposition, finden wir auch schon in der Gotik in der Miniatur der Saujagd im Stundenbuch des Herzogs von Berry (40). Auf den quer liegenden Keiler in der Bildfläche stürzen sich von links und rechts, von oben und von unten die Hunde. Die Waldgrenze wiederholt den oberen Kreis der Hunde, die Baumkronen und die Architektur des Hintergrundes die Querlinie des Keilers. Der Bärenjagdteppich des Herzogs von Devonshiere (B. Kurth Abb. 16) weist die antithetische Gruppe bei den beiden Bärenkämpfen und die geschichtete bei der Erlegung des Keilers oben links auf. Geschichtet mit Querverbindung durch Drehung des Oberkörpers des Reiters und Arm mit Lanze ist die Gruppe links in dem Regensburger Jagdteppich (B. Kurth Abb. 28), wo Rottier und Pferd parallel hintereinander geordnet sind.

In der Renaissance häufen sich die nach vorn geöffneten zentripetalen Kreiskompositionen. Augustin Hirschvogels Sau- und Bärenjagden beruhen auf dieser Anordnung (abgeb. bei Karl Schwarz a. a. O. Taf. R 6., B 23., E 6., E 5., R 7., B 24.). Das Wild ist immer in der Bildfläche gegeben, der eine hin-

zueilende Jäger seitlich an den Bildrand geschoben, die Gruppe auch dadurch und durch noch entfernte Hunde wie in B 23. in die Breite gezogen. Jäger und Hunde stoßen radial gegen das Wild vor. Es kommt aber auch schon die enge Verschmelzung von Wild und Hund vor, bei der sich der Hund ohne Zwischenraum mit dem von ihm gepackten Wild verklammert (E 5.), indem er sich von oben in seinen Rücken verbeißt und sich mit einem vorn über den Rücken gelegten Vorderbein festhält, ein besonders im Barock bevorzugtes Motiv. Rueland Frueaufs Klosterneuburger Saujagd (abgeb. R. Guby a. a. O. Bild 45) stellt eine ganz geschlossene Kreiskomposition dar, weil hier auch von vorn drei Hunde sich gegen das Wild wenden, das hier nicht bildparallel, sondern etwas schräg von vorn rechts nach hinten links eingestellt ist. Die Öffnung nach vorn ist indeß nicht völlig aufgegeben, insofern die drei Jäger rechts und links seitlich sowie hinten in der Mitte angeordnet sind und durch ihre größeren Figuren immerhin den nach vorn geöffneten Halbkreis hervorheben. Jost Amman hat in seiner Berliner Handzeichnung der Saujagd (59) die nach vorn geöffnete Kreiskomposition mit dem in der Bildfläche gesetzten Wild. Reiter, Hunde und Fußjäger umgeben den Keiler im Halbkreis. Der Hund in der Mitte ist dem Keiler auf den Rücken gesprungen, hat sich dort verbissen und klammert sich mit dem einen nach vorn gelegten Vorderbein an, zwei andere Hunde stoßen radial von rechts vor, vorn rechts in ziemlichem Abstand steht ein bellender Hund als Ausläufer der Gruppe. Der links von diesem am Boden liegende geschlagene Hund gibt den Blick auf das Wild im Halbkreis rechts frei. Die Achsen des Schweinsdegens des Reiters und der Schaft der Saufeder des Fußjägers treffen in ihrer Verlängerung in der Mitte des Wildkörpers zusammen, der übergelegte Vorderlauf des Hundes verstärkt die Zentralisation weiter. Cranach hat geschlossene Kreiskompositionen mit Anklammerung von Hunden in seinen Pradojagden (46, 47) und in dem Holzschnitt der Hirschjagd (abgeb. bei Worringer a. a. O. Abb. 17). In der ersten Pradojagd (46) sind es drei Gruppen von gestellten bezw. schon niedergerissenen Hirschen, die sich von oben rechts in einer Schräglinie nach der Mitte links folgen. Oben rechts gibt ein Reiter dem Hirsch mit dem Schwert den Fang, während bei den beiden anderen Gruppen nur Hunde den Hirsch umgeben. Jedesmal ist der Hirsch in die Bildfläche gestellt. Die untere Gruppe ist dann in der zweiten Pradojagd (47) in der Mitte links wiederholt, mit der Abweichung, daß jetzt nicht drei Anklammerhunde, einer vorn, zwei hinten am Hirsch, sondern nur zwei, der eine vorn am Hals, der andere hinten und der durch den ausgestreckten Hinterlauf des Hirsches getroffene Hund

nicht zu Boden geschleudert ist, sondern fortläuft. In dem Holzschnitt mit der Hirschjagd (Worringer a. a. O. Abb. 17) ist vorn links der Hirsch in weitem Abstand von Hunden, Jägern und Reitern eingekreist. Alle stoßen radial gegen den bildparallel gestellten Hirsch vor. Anklammerung kommt nicht vor. Die größeren Figuren der Reiter und Fußjäger sind hinter dem Hirsch angeordnet, wie bei Frueauf, also Tendenz der Öffnung nach vorn. Der Flämische Meister der Braunschweiger Hirschjagd im Schloßzwinger (71) verwendet ebenfalls die Kreiskomposition bei den beiden Gruppen der Erlegung des Hirsches, bei der vorderen auch mit einem Anklammerhund, im Übrigen aber mit vorstoßenden und in weitem Abstand anlaufenden Hunden. Die Jäger zu Fuß und der Reiter sind ebenfalls noch ziemlich entfernt von dem Wild, das oben bildparallel, unten etwas schräg in die Tiefe gesetzt ist. Beide Gruppen sind locker geordnet. Wie bei der oben erwähnten Saujagd Frueaufs schwächer in Gestalt des in der Mitte hinter dem Keiler den Spieß senkrecht zum Stoß nach unten hochhebenden Jägers so wird hier stärker durch den in der hinteren Gruppe das Schwert auf dem sich bäumenden Pferd hochschwingenden Reiter der Gruppe eine sinnhaft sowohl durch die Stoßrichtung wie formal durch die sich nach oben verjüngende Figur straffe Zusammenfassung mit zentripetaler Wirkung verliehen. Wir nennen diese Form die aktive Überhöhung. Im Barock werden wir sie wieder antreffen. Die Auerochsenjagd in der Mitte des Brüsseler Jagdteppichs (70) zeigt die Kreiskomposition mit schräg in die Tiefe gestelltem Wild und geringen Zusammenschluß der dagegen nur vorstoßenden Figuren. Die Anklammerung des Hundes links ist ebenfalls mehr ein Vorstoß als eine enge Verschmelzung der Leiber, die nur mit dem Vorderbein und der Schnauze vorgenommen wird. Die drei Waffen der Jäger zentralisieren die lockere Gruppe. Eine nach vorn geöffnete Kreiskomposition mit besonders starker Zentralisierungswirkung der Waffen gibt Stradanus in dem Stuttgarter Stich der Hirschjagd (111). Der Hirsch ist hier in einer Tiefenschräge mit Richtung bildauswärts dargestellt. Anklammerung kommt nicht vor. Die Anordnung der Figuren ist locker. Die Verfestigung geschieht durch die nahe an den Wildkörper gebrachten Waffen. Eine ebenfalls nach vorn geöffnete Kreiskomposition bildet die Mittelgruppe der Hirschjagd in dem anderen Stuttgarter Stich des Stradanus (110). Der Hirsch steht wiederum schräg bildauswärts und wird links von drei Hunden, von denen der hintere sich mit beiden Vorderbeinen anklammert, in dicht gedrängter Menge und rechts hinten von einem Hunde angefallen, während ihm ein Reiter rechts vorn die Lanze hinten in den Rücken sticht und

im Winkel dazu ein weiterer Reiter von rechts hinzusprengt. Diese beiden Reiter befinden sich in weitem Abstand von dem Wild. Durch diese seitlich entfernte Anordnung der beiden großen Reiterfiguren und dann durch die von der Gruppe nach vorn links abbiegende Fluchtachse des vorderen Hirsches mit dem Hunde hinter sich wird der zentrale Zusammenschluß der Hauptgruppe recht abgeschwächt. Die einfache aus nur zwei Figuren in der Bildfläche bestehende antithetische Kampfgruppe in einer Achse findet sich in Burgkmairs Holzschnitten des Theuerdank mit der Hirschjagd (98), der Saujagd (99, 100, 104) und der Bärenjagd (93, 94, 105). Außer der leichten Überschneidung der Vorderläufe des Hirsches mit dem Pferdekopf (98) sind Jäger und Wild durch einen, bisweilen erheblichen, Zwischenraum auseinander gehalten. Die Renaissance hat indeß auch eine bereicherte Abwandlung der antithetischen Kampfgruppe gebracht. Die gleichgerichtete Einachsigkeit der Kampfbasis ist beibehalten, auch die Stellung in der Bildfläche. Neu ist aber die Polaritätsverstärkung durch Vermehrung der Figuren. Der einfachste Fall ist der mit der Verdoppelung des Jägerpols in der Bärenjagd des Jost Amman in dem Entwurf zu einem Glasgemälde mit dem Wappen der Grafen von Sulz in dem oberen rechten Feld (58) mit der weiteren Verstärkung durch die drei herbeieilenden Hunde. Eine weitere Bereicherung gibt Virgil Solis in dem Berliner Stich der Bärenjagd (53), indem er dem Jäger nicht nur vier Hunde beifügt, sondern auch den Bären hinten von einem sich anklammernden Hunde anfallen läßt. Eine Steigerung dieser Gestaltung findet sich bei van Orley in dem Jagdteppich mit der Saujagd (87). Hier ist schon der Jägerpol durch das sich in reichem Kontrapost bäumende Pferd des Kaisers verstärkt. Dazu kommt die Verstärkung des Wildpols durch die 5 Hunde, von denen 2 sich anklammern, und 3 von rechts unten bis oben zum Kopf des Keilers abgestuft in ihrer Erhöhung einen das Wild niederdrückenden Bogen bilden. Eine eigenartige sehr wirkungsvolle zugleich zentralisierende Anordnung hat der Berner Meister um 1530 in der Hauptgruppe der Bärenjagd (74) geschaffen. Er hat in einer Kampfbasisachse rechts einen Jäger mit Hund, in der Mitte den gestürzten Bären und links wieder einen Jäger mit Hund dargestellt, den Jägerpol gewissermaßen um 180° um das Wild gedreht und die Basisachse durch die in einer Linie aufeinander zugehaltenen Spieße unterstrichen. Die geschichtete Kampfgruppe treffen wir wieder in den Saujagden Burgkmairs (103) und Cranachs (abgeb. bei Worringer a. a. O. Abb. 16). Bei beiden ist die Querverbindung nur durch eine geringe Drehung des Pferdekopfs und kaum merkliche des Jägers mit Oberkörper und Kopf gegeben.

in dem Cranachschen Holzschnitt ist der Wildpol durch zwei rechts davor in gleicher Richtung geschichtete Hunde verstärkt.

Im Barock ist die zweipolige durch Raumzäsur getrennte antithetische Kampfgruppe noch nicht aufgegeben. Wir finden sie bei Roeland Savery in der Hamburger Saujagd (166). Die Raumzäsur ist sogar durch die Vertikale des Unterschenkels, des Oberarms und des Gesichtskonturs des Jägers links, durch den Schwanz und die Hinterbeine des auf dem Rücken liegenden Hundes, und durch den hellen Hintergrund links vom Keilerkopf betont. Die Basis ist indeß nicht mehr bildparallel und auch in sich nicht mehr gleichgerichtet. Der Keiler ist schräg in die Tiefe gestellt. In der Bildfläche stehen mit geringer Wendung bildeinwärts der Jäger links und die beiden Hunde rechts auch der auf dem Rücken liegende Hund ist nahezu bildparallel gelegt. Die Zentralisierung geschieht durch die Spitzen der beiden Saufedern, den Hinterlauf des liegenden Hundes und den Vorderlauf des vorderen rechten Hundes. Die Stoßbewegung des linken Jägers und der Ansprung des rechten vorderen Hundes kommen sich entgegen. Dazu stemmt sich der Hund am Boden mit dem Hinterlauf auch in dieser Richtung. Die Diagonale des Keilers rückt auch dahin. Es sieht so aus, als ob die Gruppe um einen Punkt sich drehe, der etwa bei der Spitze der vorderen Saufeder liegt. Anklammerung kommt bei drei Hunden vor, bei dem auf dem Rücken liegenden, dem rechts vorn und dem hinter dem Keiler befindlichen. Sämtliche Hunde sind eng mit dem Keiler verbunden, und verstärken so den Wildpol. Der Jägerpol wird ebenfalls verstärkt durch die beiden Jäger dargestellt. In seiner Münchener Saujagd hat Savery die antithetische Polarität verlassen (167). Hier ist der Keiler nahezu in der Bildfläche in der Mitte und symmetrisch gleichgewichtig links und rechts je ein Jäger mit einem Hund angeordnet. Eine geringe Raumzäsur ist links zwischen Jäger, Hund und Keilerkopf gewahrt. Sonst tritt die antithetische Kampfgruppe in unserem Material nur noch ein Mal als Teilgruppe in der Wolfsjagd David Vinckeboons (134) auf, und zwar rechts vorn, wo die beiden Jäger mit gefällten Spießen sich gegen den Wolf links von ihnen wenden, der von einem Hunde bereits im Rücken gepackt wird.

Die geschichtete Gruppe ist auch noch vorhanden, hat aber durch Gegenrichtung und Tiefenschräge eine gegen die bildparallele Anordnung der Gotik und Renaissance völlig veränderte Bildwirkung erfahren. Diese neue Bildwirkung entsteht dadurch, daß die Parallelfiguren in ihrer Achse in den Bildraum hineingedreht und so verkürzt werden. Damit wird

Flächenfüllung verloren, aber an Räumlichkeit gewonnen. Der zwischen den Parallelfiguren vorhandene Raum, der durch Flächenschichtung verdeckt wurde, öffnet sich nunmehr dem Auge. Hiermit verbunden ist eine starke Auflockerung der Gruppe. In unserm Material haben wir nur ein Beispiel für diese Gruppe in der Saujagd des Tempesta (245, Berlin). Die mächtigen Reiterfiguren sind parallel entgegengesetzt bewegt und schließen mauerartig zwischen sich einen Raum ein, in dem sich der Keiler und die zwei Hunde bewegen.

Die Anordnung von Figuren in Parallelen ist im Barock nicht aufgegeben, bildet aber keine Gruppe für sich mehr, sondern nur Teile einer größeren Gesamtgruppe, die außerdem noch andere Anordnungen zeigt. Wir kommen darauf später bei der Mischgruppe zu sprechen.

Jedenfalls verwendet der Barock die antithetische und die geschichtete Kampfgruppe nach unserem Material selten. Die zentripetale Kreiskomposition der Kampfgruppe erscheint hingegen häufig, hat aber wesentliche Veränderungen gegen früher erfahren. In eng zusammengeballter nach vorn geöffneter Form findet sie sich nur ein Mal in der Dresdner Saujagd des Jurian Jacobsen (195). Die beiden angeklammerten Hunde links und hinten in der Mitte sowie die beiden vorstoßenden Hunde rechts, die den Keiler an der Keule und am linken Hinterlaufe packen, sowie der vorn rechts abgeschlagen zurückfallende Hund umgeben das diagonal in die Mitte gestellte Wild, dessen Achse noch durch den unter ihm liegenden Hund unterstrichen wird, kreisförmig. Die vielfigurige Marseiller Saujagd des Rubens (KdKS. 115) schwingt alle Figuren, Hunde, Fußjäger und Reiter in engem Kreise, der nach vorn geöffnet ist, um den bildparallel gestellten Keiler in der Mitte. Die Zentralisation auf den Keilerkopf ist sehr betont. Hierhin sind gerichtet die drei Spieße und der Degen des Reiters, die Schnauzen des Hundes unten links, des liegenden Hundes in der Mitte unten, des zupackenden Hundes über ihm, der rechte Vorderlauf des Anklammerhundes daneben, darüber der Pferdekopf rechts und der des Pferdes hinten in der Mitte. Wiederum bilden dieser hintere Pferdekopf und die beiden Hundeköpfe darunter auf der einen, der Hund unten links und die drei zustoßenden Fußjäger über ihm links zwei senkrechte Parallelen, zwischen denen die Hauptsache, die tödliche Stelle am Keilerkopf, gerahmt ist. In der Fläche ist die Gruppe durch einen bei der Faust des stehenden nackten Jägers links beginnenden, über seinen Arm, Schulter und Kopf zu dem Arm und Kopf des hinteren Reiters sich hebenden am Halskontur seines Pferdes sich fortsetzenden,

und über Kopf und Rücken des Reiters rechts vorn fallenden Kreisbogen zusammengefaßt. Eine kreisförmig rings geschlossene, aber nicht nach vorn geöffnete Komposition gibt Abraham Hondius in der Florentiner Saujagd (162). Sternförmig eng radial treffen die vier Hunde und die beiden Fußjäger bei dem kaum sichtbaren Keiler zusammen. In dem von rechts andrängenden von dem Jungen gehaltenen Hunde vorn in der Mitte meldet sich aber schon die dem Barock bei dieser Kreiskomposition eigentümliche Abwandelung an. Die Kreisgruppe wird nämlich durch flügelartige zentripetale und zentrifugale Ausläufer in ihrer Basis verbreitert. In den folgenden Darstellungen ist diese Form stärker ausgeprägt.

In der Jagd auf Krokodil und Flußpferd (KdKS. 114) sind die Figuren des Toten rechts und das Krokodil in der Mitte solche Flügelansätze, und zwar zentrifugaler Art. Die sonst eng geschlossene Gruppe ist im Halbkreis um das hier bemerkenswerter Weise senkrecht zur Bildfläche gestellte Flußpferd geordnet, an das sich, auch ein seltener Fall, das Pferd des Reiters in der Mitte hinten mit einem Vorderbein anklammert. Die Dresdner Saujagd des Rubens (KdKS. 184) ordnet die Fußjäger links, die beiden Reiter hinten in der Mitte, die beiden Reiter rechts vorn und die fünf Hunde im Vordergrund in einer weiten Ellipse um die verknäulte Gruppe von Keiler und Hunden in der Mitte. Einen zentripetalen Ausläufer haben wir in dem Hundehalter mit den beiden zum Zentrum strebenden Hunden. Die enge Verbindung dieser Ausläufergruppe, die dadurch mehr als ein bloßes „Repoussoir" ist, wird durch den großen kahlen Baum gebildet, der von ihr stark betont zu der Keilergruppe leitet. Der Reiter hinten auf dem steigenden Pferd faßt zwar nicht zusammen, stellt aber eine passive zentrifugale Überhöhung dar, passiv deshalb, weil von der Spitze des Pferdekopfes keine sinnhaft aktive Einwirkung in die Gruppe unten ausgeht. Der Kopf wird gewissermaßen umgekehrt von der Gruppe unten in die Höhe fortgeschleudert. Eine dreifache aktive Überhöhung finden wir in den erhobenen waffenbewehrten Fäusten der drei Reiter in der Jagd auf Krokodil und Flußpferd (KdKS. 114), die indeß gerade durch diese noch dazu in gleicher Höhenlage befindliche Häufung in ihrer zentripetalen Wirkung gemindert wird.*)

*) Möglicherweise hat Rubens die Kreiskomposition mit der zentral bildparallel gestellten Wildfigur und der aktiven Überhöhung dahinter in Italien kennen gelernt; der Berliner Stich des Meisters I. B. mit dem Vogel (143), dürfte vielleicht dafür sprechen. Die überhöhende Figur ist in die Mittelachse gestellt und da noch durch die Bergkulisse mit dem Baum hinter ihr besonders betont.

Die Dresdner Saujagd des Frans Snyders (171) ist ebenfalls eine zentralbetonte im Grundriß bogenförmige Anordnung. Die beiden Jäger links, dazu die anderen beiden Jäger hinten mit dem sich anklammernden Hunde, der blasende Jäger rechts und die beiden vor ihm vorstoßenden Hunde umgeben den gewaltigen in die Bildfläche gesetzten Keiler in schmaler Ellipse. Die abgeschlagen am Boden liegenden Hunde links, in der Mitte und rechts sind zentrifugale Ausläufer. In der Öffnung nach vorn schließt sich die Komposition den zentralen Kreiskompositionen an. David Vinckeboons macht in seinen Berliner Handzeichnungen der Bärenhatz (135) und des Straußenfangs (136) auch Gebrauch von der durch Ansätze erweiterten Kreiskomposition: in der Bärenhatz mit dem im Anschlag befindlichen Schützen links, der durch den rechts von ihm auf den Bären zulaufenden Fußjäger mit dem Spieß eigens mit dem Wild im Zentrum verbunden ist, nur einseitig, besonders ausgedehnt und nach zwei Seiten in dem Straußenfang. Hier stoßen auf den Strauß drei Jäger zu Fuß und ein Reiter sowie vier Hunde in schräg nach links vorn geöffneter Ellipse vor. Die gegen den Hals des Straußes gerichteten Waffen zentralisieren stark. An diese Mittelgruppe gliedern sich nun rechts und links je eine Gruppe mit einem Reiter, einem Fußjäger und mehreren Hunden stark zentripetal mit verhältnismäßig schmaler Basis. Nach vorn geöffnete Kreiskompositionen mit einseitigem Flügelansatz finden wir in dem Halleschen Stich des Math. Merian mit der Bärenjagd (225) in der Gruppe des Reiters mit dem Fußjäger und dem Hunde vorn links, sowie, allerdings weniger ausdrücklich, in seinem Halleschen Stich der Saujagd (223) in den beiden links von dem Reiter heranlaufenden Hunden, in dem Halleschen Stich des Tempesta mit der Bärenjagd (246) in dem vorn in der Mitte nach links sprengenden Reiter mit Hund und endlich auch in dem Halleschen Stich des Math. Merian der Saujagd (226) in dem vorn links knieenden Schützen im Anschlag. Zwei Flügelansätze, einen betonten bildparallelen links und einen kleineren bildauswärtsgerichteten zeigt die Dresdner Saujagd des Abraham Hondius (163). Die Gruppe wird von dem Gegensatz der Horizontalen des Keilers und der Hunde und der Vertikalen des Reiters, begleitet von dem zweiten Reiter und dem großen Baum, beherrscht. Der in die Bildfläche gestellte Keiler nimmt durch die Wendung seines Kopfes zu den von links anstürmenden Hunden selbst eine zentrale Drehung vor. Eingekreist ist er in nach vorn geöffnetem Halbkreis von links zwei, rechts drei Hunden und dahinter von dem Reiter. Diese Kreisgruppe wird durch den vorn links liegenden, den dahinter bildeinwärts flüchtenden und die beiden von dem linken Bildrande vor-

kommenden Hunde einerseits und andererseits durch den hinter dem vorderen Reiter in der Verlängerung auftauchenden berittenen Diener flügelartig fortgesetzt. Auch der weit bildauswärts gestreckte Hinterleib des Hundes rechts vorn verbreitert die Basis der ganzen Gruppe. Eine ausgesprochen aktive Überhöhung bildet dann der Reiter mit dem hoch empor gehobenen zum senkrechten Stoß gegen das Wild gerichteten Spieß.

Eine andere Form der Erweiterung der zentralen Mittelgruppe nicht durch flügelartige Ansätze, sondern durch konzentrische Verdoppelung weist die Dresdner Bärenjagd des Holländ. Meisters des 17. Jh. auf (264). Hier wird der konkav bildparallele gestellte zentrale Bär durch die Ellipse des ihn am Hinterlauf unten packenden Hundes links, des zustoßenden Jägers und des Anklammerhundes hinter ihm sowie des Hundeknäuls rechts von ihm eng umgeben. Die abgekämpften Hunde bildauswärts vorn in der Mitte verlängern flügelartig nach vorn. Diese zentrale Gruppe wird nun durch die Gruppe des Reiters mit den beiden Fußjägern hinten links und der drei zustoßenden Fußjäger rechts kreisförmig umfaßt. Zentral verstärkend ist die schmale Baumgruppe in der Mittelachse hinter dem Hals des Bären. Hierher gehört auch der Berliner Stich der Löwenjagd von Galle (149), in welchem die kämpfende zentrale Mittelgruppe in weitem Kreise von den Lanzenreitern links, rechts und hinten umgeben wird.

Eine weitere Grundrißanordnung der Kampfgruppe des Barock baut sich auf der Zusammenordnung gerader Achsen auf. Sie betrifft vor allem die Fälle, in denen eine Mehrheit von Gruppen gegeben ist.

In der Berliner Handzeichnung David Vinckeboons mit der Wolfsjagd (134) besteht der Zusammenhalt der Gruppen in mehreren sich kreuzenden Diagonalen, die darum besonders eng verflochten sind, weil sie manche Figur gemeinsam haben. Eine Tiefenschräge läuft vorn links von der Rückenfigur des Reiters über den dahinter nach rechts laufenden Fußjäger mit dem gefällten Spieß, zu dem in der Mitte nach vorn stürmenden Fußjäger, eine mehr bildparellele Achse läuft von dem eben genannten Fußjäger hinter dem Reiter über den von ihm bedrohten nach rechts laufenden Wolf, den rechts davon den Knüppel hochschwingenden Jäger, den Hund vorn rechts, der den zweiten Wolf im Rücken packt, diesen Wolf und den ihn vorn rechts stellenden Hund, eine weitere Tiefenschräge beginnt links vorn mit dem nach links laufenden Hund und setzt sich über den Jäger mit dem erhobenen Knüppel zu dem rechts dahinter herbeilaufenden Jäger mit dem ge-

fällten Spieß fort, noch eine Achse fängt vorn rechts mit dem von den beiden Hunden bedrohten Wolf an und verläuft nach rechts oben über die beiden Jäger mit den gefällten Spießen zu dem rechts am Bildrand hinter dem Strauch herannahenden Fußjäger. Die beiden Wölfe in der Wolfsjagd des Rubens (KdKS. 112) werden von einer Dreieckstellung ihrer Verfolger umgeben. Diese beginnt vorn rechts mit der Reiterfigur des Künstlers, unter dessen Pferd der zwischen den Hinterbeinen liegende Fuchs die Dreieckseite bildeinwärts angibt. Von hier setzt sich die Seite über den blasenden und mit der Keule ausholenden Jäger fort zu dem Jäger mit dem Spieß. Hier setzt die zweite bildauswärts gerichtete Dreiecksseite an, die über den Reiter und den Fuchs nach vorn zu dem Jäger links am Rande mit dem gefällten Spieß verläuft. Neben Rubens geschichtet ist die Dame zu Pferd. Die Dresdner Jagd auf Löwen und Leoparden (KdKS. 113) enthält in der rechten Hauptgruppe ebenfalls eine Dreiecksanordnung. Die Basis bilden rechts der erlegte Leopard und die sich drückende Löwin mit dem Jungen im Fang, die vordere Seite der steigende Schimmel mit Reiter und Löwen, die hintere die geschichteten beiden helmbewehrten Reiter. Daß diese dem Schimmel nicht parallel stehen, ergibt sich daraus, daß die Löwin sie von ihm trennt, und andererseits der Schimmel nach der Stellung seiner Hinterbeine und seiner Kruppe, auf deren abgewandter Hälfte der Löwe sichtlich aufsitzt, bildeinwärts steht. Diese Mittelgruppe von Schimmel und Löwe ist nun wiederum zwischen die Parallelen rechts der Löwin mit dem toten Leoparden und links des Reiters auf dem ausschlagenden Pferd geordnet. Parallele sind auch der Schimmel und der links am Boden liegende Mann. Hier bildet sich ein Zentrum, das in dem Löwenkopf über dem Mann am Boden besteht, auf das von oben die Achse: Turbankopf des rückwärts nach ihm stechenden Reiters, linker Vorderhuf des Schimmels und Gelenk des ausschlagenden Pferdebeins sowie der am linken Bildrande geradeaus hervorkommende Reiter hinten stoßen. Dieser Reiter bildet wiederum mit dem rückwärtsgewandten Reiter ein Dreieck, dessen Spitze in der Gegend des Löwenkopfes liegt. Bemerkenswert ist der Wechsel in der Überhöhung: links eine aktive bei dem Turbanreiter, dann eine passive bei dem Schimmelkopf und dann wieder zwei aktive bei den beiden behelmten Reitern, infolge der Isokephalie indeß ohne zusammenfassende Wirkung. In ungleich größerem Maße geben zwei tiefengeschrägte Parallelen der Münchner Löwenjagd (KdKS. 154) den Halt. Die Mittelgruppe des stürzenden Reiters mit dem Löwen, dem steigenden Pferd und dem behelmten Reiter wird von den wie die Pleuelstangen einer

Lokomotive auf und ab bewegten Reitern auf den sich bildein- und bildauswärts hebenden Pferden eingerahmt. Diese drei Reiter zeigen isokephale aktive Überhöhung. Der Tote rechts und der von dem geringeren Löwen niedergerissene Jäger links entsprechen sich als gegengerichtete Parallelen. Diese Nebengruppe links empfängt ähnlich wie in der Jagd auf Löwen und Leoparden die linke Nebengruppe aus einer sonst nicht vorhandenen Achsenrichtung einen Gegenstoß in Gestalt des vom linken Bildrande angreifenden schildbewehrten Jägers, dessen Schwert, Kopf und Schildarm zentral gegen den Löwenkopf sich richten, der von vorn durch das Schwert des Liegenden ebenfalls bedroht ist. Dieser Liegende mit dem Löwen ist wiederum von den Parallelen links des Unterschenkels des linken Jägers, Gesichtsprofil und Schildrand des Schimmelreiters hinten und rechts der Lanze des Gestürzten, seinem Unterarm, Löwenvorderteil eingefaßt. Die drei Löwenjagdradierungen Rembrandts (Meister der Graphik S. 51 Abb. 152, 153, 154) haben das gemeinsam, daß der Hauptvorgang sich innerhalb der durch Reiterfiguren gebildeten Schenkel eines etwa rechten Winkels abspielt, und daß in jeder eine einzige sehr betonte aktive Überhöhung stattfindet.

Der Reichtum an Lösungen des Problems der Kampf- und Erlegungsgruppe im Barock hat endlich noch eine Lösung gebracht, die wir die Mischgruppe nennen. Wir verstehen darunter die Verbindung betont geradliniger mit betont gebogener Grundrißgestaltungen.

So besteht in der Berliner Handzeichnung David Vinckeboons mit der Hirschjagd (140) die Hauptgruppe aus einem kreisförmigen und einem parallelen Grundriß. Der kreisförmige umzieht in weitem elliptischem Abstande den Hirsch, angefangen vorn links mit dem knickebeinigen Jäger mit gefälltem Spieß über den Reiter daneben, die am Waldrand aufgestellten Jäger, die schmale Gruppe in den Kähnen hinten im See bis zu dem großen Baum hinter dem Reiter rechts vorn, in dieser Linie durch die Randbäume um das Wasserloch gestützt. In diese Ellipse hinein ragen die drei bildauswärts führenden Parallelschrägen des Hirsches, des die Lanze schwingenden Fußjägers vorn in der Mitte und des Reiters vorn rechts. In seiner Berliner Handzeichnung der Saujagd (141) gibt er vorn ein verschobenes Parallelogramm, dessen Schmalseiten rechts und links am Bildrand die beiden Fußjäger und dessen hintere Landseite die von einander abgewendeten Reiter mit dem einen Hund neben dem mittleren Reiter bilden. Im Hintergrunde rechts anstoßend ist eine zweite Saujagd kreis-

förmig angeordnet. Gegen den quer bildauswärts gestellten Keiler in Frans Snyders Münchener Sauhatz (172) stößt vorn rechts eine dreieckige Hundegruppe vor, deren Basis die am Bildrande gestaffelten drei Hunde und deren Spitze die zwei Hunde links davon mit der ausdrücklichen Spitze des linken Hinterlaufs des zurückkippenden Hundes darstellen. Diesem Dreieck entspricht links eine zweite bogenförmig gegen den Keiler herangeschobene Hundegruppe. Die Zentralisierung erfolgt durch den leeren Platz vor dem Keiler und den Baum mit Gebüsch hinter ihm. Die ungewöhnlichsten, sinnhaft und formal gleich geistvollen Lösungen bei engster Zusammendrängung und Zentralisierung der Gruppe bringt Ruthart in seinen beiden Bärenhatzen und seiner Schleißheimer Hirschjagd (234, 237, 238). Den drei Gruppen gemeinsam ist die gegensätzliche Anordnung der beiden Hauptfiguren des gejagten Wildes und die schraubenförmige Drehung der einen um ihre Achse. Solche Schraubenfigur kommt auch anderwärts vor, z. B. bei Rubens in der Wolfsjagd (KdKS. 112) in den beiden Wölfen. Ihr ist dort aber nicht die beherrschende Bildmotivstellung eingeräumt wie bei Ruthart. Die beiden Hirsche der Schleißheimer Hirschjagd (234) sind in mäßiger Tiefenschräge so angeordnet, daß der vordere auf dem Rücken liegend die Vorderhand gehoben nach links und den Hals mit Kopf entgegengesetzt nach rechts empor dreht. Er bildet somit eine zweifache Kurve, einmal in der Horizontale von der Hinterhand bis zur sich hebenden Vorderhand bildauswärts und dann vom Ansatz der Vorderhand bis empor zum Geäse in der Vertikale bildeinwärts. Ihm entsprechend in Gegenrichtung ist der andere Hirsch aufrecht, flüchtig mit gesenktem Kopf gleichfalls in einer in der Horizontalen verlaufenden entsprechend ausgebogenen Parallele gegeben. Im Grundriß bilden beide Hirsche etwa die Außenränder einer Mandorla. Die Berührungspunkte der Spitzen sind vorn der rechte Vorderlauf des hinteren und der linke Hinterlauf des gestürzten Hirsches, dort noch eigens zusammengefügt durch die beiden spitz zueinander am rechten Bildrand angeordneten Hunde, und hinten die rechte obere Keule des aufrechten und die Spitze der linken Geweihstange des gestürzten Hirsches. Im Inneren der Grundrißmandorla fallen den gestürzten Hirsch ein Hund am Gehör und ein anderer in der Weiche an. Eine geradlinige Verlängerung erhält der gestürzte Hirsch nach vorn rechts durch den betont hellen in die untere rechte Bildecke flüchtenden Hund und nach links durch seinen bis nahe dem linken Bildrand zugestreckten rechten Vorderlauf. Eine Querachse über den Bauch des gestürzten Hirsches zieht sich von dem Hundekopf und -hals des in die Weiche packenden Hundes zu dem Vorderbein des unter

der sich hebenden Vorderhand liegenden Hundes, das in die linke Bildecke reicht. Ferner läßt sich die Gruppe des gestürzten Hirsches mit den beiden Hunden vorn rechts und links in ein Dreieck einschreiben, dessen Ecken durch die hellen Flächen der beide Hundekörper und des Kopfes des Hirsches bezeichnet sind. Insofern liegt auch eine nachdrückliche passive Überhöhung hier vor. Nimmt man den beleuchteten Kopf des aufrechten Hirsches dazu, dann gewinnt man mit diesen vier hellen Flächen die Eckpunkte eines Trapezes. Die Bärenhatz nach der Berliner Lithographie Brausewalds (237) wie die des Gemäldes im Louvre (238) sind in ihrem formalen Aufbau nahe miteinander verwandt. Beide werden von dem Gegensatz der zugleich die Mittelachse bildenden Vertikale des sich höhenden Bären und den Horizontalen des anderen Bären und der Hunde beherrscht. Beide Gruppen lassen sich in ein Dreieck mit der Spitze des sich höhenden Bären und einer die ganze Breite des Bildes überspannenden Basis des großen Hundes und des anderen Bären im Vordergrund einschreiben. Dieser vertikale Bär stellt wiederum eine passive Überhöhung vor. Im Einzelnen setzt sich das Berliner Bild aus zwei Untergruppen zusammen. Vorn bilden der große Hund links und der von ihm verfolgte nach rechts flüchtende Bär die Schenkel eines stumpfen Winkels von nahe zu 180°. Hinter dem Scheitel dieses Winkels richtet sich die Schraubenfigur des vertikalen Bären auf, dessen Schraubenbewegung durch den von ihm zwischen den Vorderbranten gepackten und den ihn von der anderen Seite anspringenden Hundes verstärkt wird. Unter ihm liegen gekreuzt zwei Hunde, von denen der Kopf des bildauswärts befindlichen die Verbindung zum Scheitel der vorderen Gruppe abgibt. Auf den vertikalen Bären zu stößt von links schräg hinten ein weiterer Hund, während von rechts hinten ein anderer den Bären in die linke Keule beißt. Zusammen mit der vorderen Gruppe ergibt die ganze Anordnung einen sternförmigen Grundriß, aus dessen Mittelpunkt der vertikale Bär emporstößt. In dem Pariser Bild überquert der vordere Bär die Parallelen der unter ihm auf dem Rücken liegenden Hunde und wendet sich gegen den die dritte Parallele abgebenden ebenfalls auf dem Rücken liegenden Hund vorn in der Mitte; dieser nimmt übrigens eine dem gestürzten Hirsch in der Schleißheimer Hirschjagd sehr ähnliche Stellung ein. Von links stößt der große bildparallele Hund dagegen vor. Er, der Bär mit den beiden Hunden unter sich und der vorn auf dem Rücken liegende Hund lassen sich in ein Dreieck einschreiben, dessen bildauswärts gerichtete Spitze der linke Hinterlauf des vorderen Hundes bildet. Hinter der Mitte der Basis dieses Dreiecks, die hier durch eine schmale Lücke

betont ist, richtet sich der vertikale Bär auf. Mit gewaltigem Schwung dreht er sich erst nach rechts und dann in scharfem Knick des Halses nach links in die Höhe. Beide Wendungen sind durch je einen Hund, der ebenso wie er die Vorderbeine weit auseinanderspreizt, verstärkt. In Verlängerung seines Rückens stößt von hinten links ein Hund gegen ihn vor. Auch diese Gruppe ist nach vorn geöffnet.

Auch im Rokoko treffen wir die einfache antithetische Kampfgruppe mit Jäger- und Wildpol noch an. In dem Berliner Kupferstich des Gottfried Chodowietzki mit der Saujagd (289) kommt sie zweimal vor, im Hintergrunde mit gleichgerichteter Achse und Zwischenraum, wo der Jäger den von einem Hund gehetzten Keiler auf seine Saufeder auflaufen läßt, und vorn in etwas gebrochener Achse mit Verstärkung des Wildpols durch zwei Anklammerhunde und die Reihe der weiter rechts folgenden Hunde, wo der Jäger, durch einen geringen Zwischenraum gesondert, dem Keiler den Fang mit dem Jagdmesser gibt.

Der Form der geschichteten Gruppe bedient sich Johann Elias Ridinger in seinem Schabkunstblatt „Asia" der Folge „Die vier Weltteile in Jagdszenen dargestellt" (abgeb. bei Schwarz Katal. einer Ridingersammlung Bd. 1 Taf. 36). Die beiden Hauptfiguren sind in Gegenrichtung mit zusammenfassender aktiver Überhöhung durch den hinteren Reiter bildparalllel geschichtet. Der „Tiger", um dessen Erlegung es sich handelt, spielt zwischen den Hinterbeinen des vorderen Pferdes, an dessen Kruppe und Seite er sich von da aus anklammert, eine etwas kümmerliche Rolle. Eine hinter der Gruppe schräg ansteigende Felswand sperrt die dahinter in einer Achse fast senkrecht zu Hilfe kommenden beiden Reiter von der vorderen Gruppe ab. Eine Zentralisierung des bekämpften Wildes erfolgt nicht. Es wird von der Masse der sich über ihm erhebenden Pferde und Reiter verdrängt, ganz abgesehen von der Minderung seiner Erscheinung dadurch, daß das linke Hinterbein des vorderen Pferdes es zum Teil verdeckt. Auch die Ordnung der Köpfe des „Tigers" und der beiden Reiter in einer Achse übereinander vermag die Bedeutung des Wildes nicht zu steigern. Die sinnhafte und formale Schwächlichkeit der ganzen Gruppe wird besonders fühlbar bei einem Vergleich mit den Löwenjagdgruppen des Rubens.

An geradlinigem Grundriß haben wir nur die Hirschjagd des Dresdner Kupferstichs Ridingers (271) und den Würzburger Wolfsjagdteppich Oudrys (259). Diese Erlegungsgruppe zieht sich in einem schmalen Streifen von der Mitte des linken Bildrandes zu der vorderen rechten Ecke. Die Achse wird durch den darin eingestellten Hirsch gegeben, gegen den von links hinten und rechts vorn zusammengeballte Jäger und Hunde

vorstoßen. Quer zu dem Hirsch steht der Jäger, der ihm den Fang gibt. Dieser wird durch den hinter dem Hirsch stehenden großen schrägen hell beleuchteten Baum betont. Der dunkle Körper des Hirsches trennt so die hellen Flächen des Rückens dieses Jägers und des Baumstammes. Auf diese Weise wird auch die Zentralisierung des Hauptvorganges erreicht. Der eben beschriebene schmale diagonal gelegte Rechtecksgrundriß kommt hier zum ersten Mal nach unserem Material wenigstens vor. Oudry ordnet die Wolfsjagdgruppe in ein Achsenkreuz. Der ein Arm wird durch den im Hintergrunde links heranfahrenden Wagen über den Baum bis zu der Gruppe der Reiterin und des Reiters vorn rechts, der andere Arm durch die von links und rechts gegen den Wolf zustürmenden Hunde gebildet. Im Schnittpunkt steht der Wolf schräg bildauswärts gerichtet. Im Übrigen scheint der gebogene Grundriß im Rokoko bevorzugt zu werden Ridinger zeigt ihn in den drei Kupferstichen: dem Kieler des von der Meute angefallenen Parforcehirsches, dem Dresdner „Der Hirsch wird von denen Par-Force Hunden angefallen und ihme der Fang gegeben" (263, 272) und dem Schabkunstblatt. „Der par Force gejagte Damhirsch". (abgeb. bei Schwarz a. a. O. Bd. 1 Seite 150). Die dichteste Anordnung der Gruppe findet sich in dem Kieler Stich (263). Hier umdrängen die Hunde im Grundriß einer flachen Ellipse den in der Mitte in der Abwehr sich höhenden Hirsch, der dadurch der Gruppe eine aktive Überhöhung verleiht. Mehr in die Breite gezogen ist die elliptische Erlegungsgruppe in dem Dresdner Stich (272). Der niedergezogene Hirsch ist hier schräg in die Mitte der Ellipse gelegt, betont durch den hinter ihm stehenden den Hirschfänger ziehenden Jäger und den großen hellen Baumstamm. Die Gruppe ist durch den rechts vorn sich hinziehenden großen Ast und Gebüsch von den anderen Gruppen im Bilde getrennt. Den weitesten Abstand in elliptischer Anordnung halten Jäger und Hunde von dem darin in der Längsachse schräg bildeinwärts gegebenen Hirsch in dem Schabkunstblatt mit der Damhirschjagd (abgeb. bei Schwarz a. a. O. Bd. 1 Seite 150). Die ganze Ellipse ist hier von vorn links schräg nach rechts hinten in das ganze Bild gelegt. Die Mitte ist durch die erhöhte Felsplatte in gleicher Form verstärkt. Der Mittelpunkt ist stark durch den schrägen Baumstamm und dem dazu in Gegenrichtung nach hinten zurückgebogenen Hals und Geweih des Damhirsches hervorgehoben. Noch lockerer, weitläufig und stets dezentralisiert baut Oudry seine Erlegungsgruppen. Er verwendet ebenfalls die Ellipse als Grundrißform, allerdings in manchen Fällen in einer an den Kreis erinnernden Weite. Dies ist der Fall in dem Florentiner Teppich mit dem Hirsch im Wasser (252). Hier umsäumen Reiter, Hunde

und links die zuschauenden Damen das Wasser in weitem, elliptischem Bogen und ist der Hirsch darin nach links geschoben. Ähnlich verhält es sich mit der Hirschjagd des Würzburger Teppichs (260). Der Hirsch ist da ganz nach rechts an den Rand der Ellipse gebracht. Etwas gedrängter ist die elliptische Anordnung des das Hauptmotiv aus dem genannten Würzburger Teppich verwendenden Stockholmer Gemäldes (261). Auch hier liegt der Hirsch am rechten Ende. Der Würzburger Teppich mit der Fuchsjagd (257) und der Saujagd (258) nähern sich mehr einem Dreieck mit gekrümmter Basis. In der Fuchsjagd bilden die Basis links der Reiter mit den drei Hunden. Der Hauptvorgang ist rechts in die Spitze hinausgeschoben und wird dort durch die um den Fuchs zusammengeballten Hunde gegeben. In der Saujagd bildet die Spitze der Jäger rechts vorn, dem gegenüber der konkav schräg bildauswärts gestellte Keiler mit den ihn eng umdrängenden Hunden die Basis abgibt.

Überblicken wir die Erscheinung der Verfolgungs- und Kampfgruppe — die Pirschgruppe scheidet hier wegen ihrer sinnhaft bedingten Polsonderung aus — in den einzelnen Stilen, so meinen wir feststellen zu können, daß die Entwicklung von der Lockerung in der Gotik — Pariser Handschrift des Livre de la chasse, van Eyck Randleiste unter der Seefahrt der Heiligen — allmählich — schon angedeutet in der Keilerjagd mit dem Reiter in der Dresdner Handschrift des Livre de la chasse und in der Saujagd des Stundenbuchs des Herzogs von Berry — zu einer Zusammenziehung in der Renaissance — Cranach Holzschnitt mit der Saujagd, Jost Amman Berliner Handzeichnung der Saujagd, Stradanus Stuttgarter Stich der Hirschjagd — dann zu der Zusammenballung des Barock — Rubens Jagd auf Krokodil und Flußpferd, Marseiller Saujagd, Snyders Dresdner Saujagd, Ruthart Schleißheimer Hirschjagd — und endlich wieder im Rokoko zur Lockerung — Oudry Würzburger Hirschjagd, Zweietagenbild der Hirschjagd Ludwigs XV. — führt.

C. B. III. Das Bildganze

Als Letztes der formalen Gestaltung betrachten wir die Jagdgruppe in ihrem Verhältnis zum Bildganzen. Auch hier ist der leitende Gesichtspunkt die Auswirkung der jeder Jagdgruppe eigentümlichen Dynamik auf die Gestaltung des Bildes.

C. B. III. a) Die Gruppe und der Bildrahmen

Bezeichnend für die dem Bildganzen aufgeprägte Gestaltung durch diese Dynamik scheint uns die Beziehung zwischen

dem Kern des Bildes, der Jagdgruppe, und seiner Umgebung insbesondere zum Rahmen zu sein. Gibt es hier verfestigende Grenzen als Gegensatz zu der Gruppe oder in Anpassung an die Gruppe oder ohne Einfluß auf die sie verneindende Gruppe? Ganz allgemein können wir feststellen, daß keiner der hier behandelten Stile in diesen Fragen eine einheitliche Stellung eingenommen hat.

Schon in der Gotik überwiegt das Bestreben, zumindest auf einer Seite nicht nur über den Bildrand hinauszugehen, sondern sogar ihn zu verneinen. In diesem letzten Punkt wird hier schon ein Motiv angeschlagen, das im Barock dann eine große Rolle spielt. Diese gotischen Primitiven schlagen hier wieder einmal, wenn auch nur leise, Motive an, die später im Barock in rauschender Fülle erklingen. Eine strenge Einpassung in den Bildrahmen nach allen vier Seiten weisen nur die Jagdteppiche des Herzogs von Devonshire auf (B. Kurth Abb. 16, 19). Überschneidungen durch den Rahmen kommen kaum vor, in der Bärenjagd (16) oben links bei der Architektur und bei der Reh- und Entenjagd (19) unten links bei den Pferdekopf. Die untere Bildkante begrenzt eine klare Basis, auf der die Figuren aufstehen. Oben bildet rahmengleich die dichte Waldkulisse mit eingestreuter Architektur einen festen Abschluß. Seitlich schließen Gewächse ab, noch verstärkt durch Vertikalen übereinander gestaffelter Figuren. Die gleiche strenge Tektonik finden wir auch in den Rahmenminiaturen der Stuttgarter Handschrift des Livre de la chasse (21), besonders in dem unteren Bilde der Hirschjagd, das seitlich ausdrücklich begrenzt wird von dem Hundeführer links in schmaler Vorderansicht und rechts zwei Büschen, den Vorderläufen, dem Hals und Geweih des Hirsches, ferner bei dem Stuttgarter Oberdeutschen Meister der Hirschjagd (42), wo schon die geschwungene Basis auftaucht, die dann später in der Renaissance Cranach in den Pradojagden hat. Rechts und links sind noch die Verfestigungen durch die Architekturen und den Felshang zu erwähnen. Die Saujagd des Stundenbuches des Herzogs von Berry (40) ist streng eingefaßt seitlich durch den blasenden Jäger rechts, die Bäume links, die Wagerechte der Baumkronen oben und unten durch den wagerechten Baumstummel, den Baumstumpf und die Büsche, diese parallel zu der Wagerechten der Jagdgruppe darüber. Das Zentripetale wird durch den sich vorbeugenden Jäger links und den Turm in der Mittelachse oben gegeben. Von diesen wenigen Beispielen abgesehen drängt die Jagdgruppe aber über den Bildrahmen hinaus. Am Zurückhaltendsten ist noch der Meister des Pariser Livre de la chasse. Er überschneidet nur am linken

Bildrand meist die Hinterpartien der Pferde (Taf. 42, 44, 48, 51, 57), aber niemals die Basis. Auch der Hausbuchmeister wahrt die Basis, mit Betonung durch Hirsch, Baumstumpf mit Kraut darunter, Kraut, die zwei Hunde, Kraut und Pferdefuß, überschneidet aber rechts und links am Rande (38). Eine strenge und betonte Basis durch die zahlreichen gleich gereihten Füße haben wir noch bei dem Meister der Berliner Histoire du bon roi Alexandre (5, 6, 7), der im Gegensatz dazu aber die seitlichen Grenzen völlig verneint. Auch im oberen Abschluß paßt er sich eng dem Rahmen an. Die Betonung der Basis durch rahmenparallele Figuren haben auch die Meister der Londoner Miniatur König Johann auf der Jagd (1) mit den Kaninchen und der Fuldaer Miniatur Esau schießt Wildpret (3) mit dem Hasen und dem Hund. Bei beiden überschneidet der Hirsch den oberen bezw. rechten Bildrahmen. Eine schwankende Haltung nimmt der Meister des Berliner Livre du Roi Modus ein. Eine allseitig strenge Gebundenheit an den Rahmen zeigt er in der Reiherbeize (13), der Saujagd (15) und der Curée (18), feste Basis mit einer seitlichen Überschneidung links am Rande bei dem Schimmelreiter in der Hirschjagd (16) und eine bedeutsame Aufgabe der festen Basis in der Saujagd (14), wo er links unten Bäume nur mit der Krone und wenig Stamm, und in der Hirschjagd (17), wo er ebenfalls vorn in der Mitte Bäume ohne Stamm zeigt und daneben die Hinterbeine des Hundes in der Basis verschwinden läßt. Dieses Auftauchen von Bäumen aus einer Tiefe unterhalb der Basis treffen wir in der Renaissance bei Burgkmair wieder. Dem Dresdner Meister des Livre de la chasse endlich ist der Rahmen überall zu eng. In den Miniaturen des Bestätigens der Hirsche (26), des Pirschreitens auf Rotwild (30) und den beiden Hirschhetzen (32, 34) versinken Bäume mehr oder minder bis zur Krone unter den unteren Bildrand. Die seitlichen Ränder überschneiden Jäger, Hunde und Wild in starkem Maße, oft über die Hälfte des Körpers (25 — 29, 32 — 34, 36). Die Figuren sind so groß gegeben, daß sie den Rahmen sprengen, eine barocke Lösung.

Die Renaissance achtet streng auf deutliche und betonte Basis, mit der einen schon erwähnten Ausnahme bei Burgkmair in dem Holzschnitt des Theuerdank mit der Gemsjagd (89), wo die Landschaft vorn links bis zur Bildmitte unter den unteren Bildrand sinkt und auch die Nebenfigur links nur bis zur Hälfte sichtbar ist. Pieter Bruegel d. Ä. betont die Basis randparallel durch die Füße der beiden großen Bäume in seinem Stich mit der Hasenpirsche (49, Berlin). Geradezu zum Sockel des ganzen Bildes gestaltet der Braunschweiger Flämi-

sche Meister der Hirschjagd im Schloßzwinger (71) den dunkelen breiten Schattenstreifen der Kräuter und Büsche, den er quer über das ganze Bild vorn unten legt. Die gleichgerichtete dunkele Randmauer im Mittelgrund zusammen mit den Vertikalen der großen Baumgruppe und der turmbekrönten Architektur an den beiden Seiten betonen die Unentrinnbarkeit des Zwingers für das gehetzte Wild darin. Die im Vordergrund mit dem unteren Bildrahmen gleichlaufenden und von da an den Seiten nahe am Bildrand bis zur Hälfte sich hochziehenden Schützenstände mit den die Armbrüste zentripetal richtenden Schützen in Verbindung mit den langen Horizontalen des Schlosses, des Wasserlaufes und der dunkelen Waldkante umklammern das Jagdfeld in den Pradojagden Cranachs (46, 47) so nachdrücklich, daß es für das Wild kein Entkommen zu geben scheint. Ähnliche rings um laufende Randverfestigungen haben wir noch bei Rueland Frueauf, Ostendorfer und Burgkmair. Frueauf umschließt die Gruppe der Klosterneuburger Saujagd (abgeb. bei Guby a. a. O. Bild 18 Seite 15) unten mit einem Felsvorsprung, einem querliegenden großen Ast und Buschwerk, seitlich durch dichte Bäume und Fels mit Baum, oben mit einer dichten Baumkulisse und darüber der sanften Biegung eines Hügels über die ganze Bildbreite. Ostendorfer rahmt die Pirsch auf den Rothirsch in seinem Berliner Holzschnitt (63) seitlich mit starken Baumstämmen und oben mit einer horizontalen dichten Baumkronenreihe. Burgkmair baut in seinem Holzschnitt des Hirschsprengens des jungen Weißkunig (106) rechts am Bildrand von unten an bis nahe an den oberen Bildrand eine Kette von Jägern zu Fuß und zu Pferd übereinander, stärkt die gegenüber befindliche Seite durch einen schlanken Baum und schließt unten durch eine niedrige Hügelkante und oben durch Baumkronen und Wolkenstreifen ab. In dem Blatt mit den jungen Weißkunig auf der Falkenbeize (108) begrenzen die Seiten nach innen gewandte Reiterfiguren, allerdings überschnitten vom Bildrand, unten Kräuter, ein Hund und Baumstümpfe, oben eine Gebirgskette mit Wolken und den Figuren von Falken und Reihern das Bild. In diesen beiden Jagdbildern steht die ausdrückliche Randbegrenzung sinnhaft im Widerspruch zu den dargestellten Jagdvorgängen, die mit der Flucht des Hirsches und dem freien Flug der Reiher gerade eine Öffnung des Bildes erfordern. Das rein Dekorative hat hier insofern eine nachteilige Wirkung hervorgebracht, ist indeß erklärlich aus dem Streben, die Person des jungen in die Bildmitte gestellten Weißkunig hervorzukehren. Eine seitliche Randverfestigung mit beiderseits bildeinwärts gekehrten Figuren gibt Virgil Solis in dem Berliner Stich der Bärenjagd (53) und ähnlich mit Baumstämmen Bal-

dung Grien in dem Coburger Stich der Hirschjagd (64). Der unbekannte Meister des Dessauer Gemäldes der Hirschjagd (68) umgrenzt den in hellem Wasser befindlichen Hirsch seitlich und unten durch nahe an den Bildrand gestellte dunkele Baum- und Uferrandkulissen, eine dem eingekreisten Wild entsprechende Umrahmung. Seitliche Randbetonung durch hohe schlanke Bäume liebt van Orley in seinen Pariser Teppichen der Jagden Kaiser Karls V. Tobias Stimmer öffnet in seiner Handzeichnung der Hirschjagd (61) die rechte Seite dem dorthin gerichteten Bewegungszug der Jagd, die er auch besonders glücklich in das Bildformat eines schmalen länglichen Rechtecks gesetzt hat. Ohne diesen sinnhaft begründeten Formgedanken hat Cornelis Massys in seiner Dessauer Landschaft mit Hirschjagd und Falkenbeize das Bild bei strenger Begrenzung der anderen Seite durch einen hohen Randbaum nach rechts geöffnet. Auch Stradanus hält an der seitlichen, teils einseitigen, teils beiderseitigen, Randverfestigung fest. Diese sind zum Teil sinnhaft bedingt wie z. B. in dem Stuttgarter Stich der Hirschjagd (111) links am Rande der hohe Baum mit dem Jäger, der sich mit erhobenem Spieß dem Hirsch entgegenstellt, oder in dem Florentiner Teppich mit der Saujagd der Baum rechts mit den beiden Jägern, die sich hinter ihn zum Schutz gestellt haben und von dort die auf sie zukommende Jagd erwarten, oder in dem Florentiner Teppich mit der Wolfsjagd (119), wo der linke Randbaum das ausgespannte Netz hält und der rechte die Folie für den nach links dem Wolf zugewandten Jäger abgibt, oder in dem anderen Stuttgarter Hirschjagdstich (110), wo der linke Randbaum mit seinen nach links in das Bild oben hinübergezogenen Ästen die Zentralgruppe als Auffang umschließt. Andererseits machen sich bei Stradanus aber schon starke Neigungen zur Randauflösung geltend. Es gibt weitgehende Randüberschneidungen, die Figuren bis zur Hälfte wegschneiden. So z. B. in dem eben genannten Stich der Stuttgarter Hirschjagd (110) rechts in der Figur des Reiters und in dem Stuttgarter Stich der Hirschjagd für den König von Frankreich (112) links in der Reiterfigur. Auch eine Entwertung der Basis zeigt sich bei Stradanus. Der grelle Wechsel heller und dunkler Stellen im Basisgrunde wie z. B. in den beiden Stuttgarter Hirschjagdstichen (111, 112) lockert das feste Gefüge der Basis. Der ornamentale Rahmen der Florentiner Teppiche mit seinen Vorsprüngen und Lücken (118, 119, 120) unterbricht ebenfalls den Bildabschluß. Endlich läßt er Figurenteile aus dem Bild in den Rahmen hineinragen, so z. B. die Stangen zum Halten der Einfriedigung in den Wolfs- und Saujagden (119, 120). In der Saujagd (120) hängt sogar ein Teil des Einstelltuchs in

der Mitte in den Rahmen hinein, eine positive Grenzüberwucherung.

Solche Auflösungen des Rahmens steigern sich dann im Barock zum Höchstmaß. Das Wesentliche des Bildmotivs, die Erlegung, der Kampf mit dem Jagdobjekt, die Verfolgung, wird indeß immer völlig gewahrt, erleidet auch nicht einmal eine Minderung durch diese Grenzverneinungen. Wölfflin (Grundbegriffe Seite 142) hebt diesen Gesichtspunkt hervor, meint aber „die Späteren suchen den Schein einer gewaltsamen Überschneidung". Es kommt uns so vor, als ob das Streben nach diesen Überschneidungen seinen Grund nicht bloß im rein Dekorativen hat, sondern außerdem sinnhaft in der zentripetalen oder zentrifugalen Dynamik der Jagdgruppe.

Die barocke Jagdgruppe weitet sich über den Bildrahmen hinaus, weil die in ihr dargestellte kraftgeladene Energie Figurenströme aus so ausgebreiteter Umgebung an sich zieht oder abstößt, daß sie der Meister nicht mehr in den engen Bildrahmen bannen kann. Diesen Eindruck gewinnt man doch wohl bei Bildern wie der Marseiller Saujagd (KdKS. 115) und dem „Wounded Stag" (148) des Rubens, der Münchner Saujagd des Roeland Savery (167), der Brüsseler und der Stockholmer Hirschjagd des Paul de Vos (168, 169), der Münchener und der Dresdner Saujagd des Frans Snyder (171, 172), der Rehjagd des Jan Fyt in Berlin (190) und der Bärenhatz des Ruthart (237). Hunde sind hier z. B. am Rande nur mit halbem Kopf (Paul de Vos Stockholmer Hirschjagd rechts 169), Snyders Dresdner Saujagd rechts (171), oder nur mit dem Kopf (Snyders Münchener Saujagd rechts 172, Fyt Berliner Rehjagd rechts 190, Ruthart Bärenhatz links 237) oder mit ein Drittel Hinterleib (Rubens „Wounded Stag" links 148) und halbem Leib (Rubens Marseiller Saujagd unten links (KdKS. 115) angegeben. Das Bild versinkt vorn in einen dunklen, unergründlichen Abgrund, aus dem Hunde mühsam sich hochziehen (Rubens Marseiller Saujagd, Paul de Vos Stockholmer Hirschjagd). Der Hund versinkt im Sumpf vorn wie bei Roeland Saverys Münchener Saujagd (167) oder steckt in dichtem ausgedehnten Schilf wie in Fyts Berliner Rehjagd (190), aus dem er nur mit dem Kopf hervorsieht.

Jetzt im Barock tauchen auch die Darstellungen mit Vordergrundsfiguren auf, deren Beine nicht mehr sichtbar sind. So versinken z. B. die Figuren in Roeland Saverys Münchener Saujagd (167) derart im sumpfigen Waldboden, daß von dem Keiler nur die Vorderläufe und von dem Hund ein Vorderbein zu sehen sind. In Jan Fyts Berliner Rehjagd (190) reichen die Füße des Hundes vorn in der Mitte und des daneben vorn

rechts unter die vordere Bildkante hinab. Auch in Rutharts Schleißheimer Hirschjagd (234) verschwinden die Vorderläufe des Hundes in der rechten Ecke vorn unterhalb des Rahmens. Das ist die völlige Verneinung der Basis.

Zentrifugal figurenabstoßende Energie seitlich bis eng an den Bildrahmen oder sogar über ihn hinaus treffen wir bei Rubens in dem Philadelphiaer Gemälde „The wounded stag" (148), wo durch die Zurückscheuchenden rechts die Gruppe der Verfolger scharf an den linken Bildrand, der Hund vorn links sogar über den Bildrand hinweg, gedrängt werden. Ähnlich wirft der Ansprung des Löwen in Rembrandts Radierung der „Löwenjagd mit einem Löwen und zwei Reitern" (Meister der Graphik Abb. 154) den gestürzten Reiter an den linken Bildrand.

Die sich weiter vorfindende seitliche Bildrandöffnung steht ebenfalls in engstem Zusammenhang mit der dargestellten Jagdgruppe. Sie bezeichnet ein ungehindertes Zu- oder Fortströmen der Figuren, die Freiheit einer Weite, aus der die Figuren kommen oder in die sie gehen. So wirft sich auch in der eben besprochenen Radierung Rembrandts (Meister der Graphik Abb. 154) der Löwe vom offenen rechten Bildrand aus gegen seinen Gegner am linken Bildrand, symbolisch aus der Freiheit in den Tod, wie durch den ihn überhöhenden Reiter angedeutet ist, der zum Schlag gegen ihn ausholt. Fyts Berliner Rehjagd (190) ist links am Bildrand völlig geöffnet und rechts eng geschlossen, wie um anzudeuten, daß das gehetzte Reh in seiner nach links gerichteten Flucht dort zu entkommen gedachte, während rechts hinter ihm keine Rettung ist.

Die Weite des Luftreviers der Falkenbeize hat Philips Wouwerman in seiner Dresdner Reiherbeize (156) durch die Öffnung des Bildes am linken Seitenrand unterstrichen.
In der Saujagd des Abraham Hondius in Dresden (163) und in Rutharts Bärenhatz (237) öffnet sich das Bild am linken Seitenrande für das flache Feld, aus dem die Hunde zu der Kampfgruppe herbeijagen.

Sinnhaft bedeutsam für den Jagdvorgang sind Randverfestigungen, besonders für die Verfolgungsgruppe, weil sie dem Bewegungszug einen Halt gebieten. Das ist z. B. der Fall bei der Brüsseler Hirschjagd des Paul de Vos (168). An dem Randbaum links brandet die von rechts niedrig ankommende Verfolgungsgruppe wie eine Welle an der Felswand hoch und endet da. Solch Abstoppen der Fluchtachse gibt Philips Wouwerman auch in seiner Dresdner Hirschjagd (159), wo er dem von links her flüchtigen Hirsch erst die Baumgruppe in der

Mitte und dann die starke rechte Randverfestigung der Architekturmasse entgegenstellt. In Tempestas Halleschem Stich der Bärenjagd (246) wird die Reihe der dem Bären entgegentretenden Jäger durch den Randbaum hinter ihnen verstärkt.

Diese letzten Beispiele zeigen auch, daß der Barock die Betonung des Rahmens keineswegs immer aufgegeben hat. David Vinckeboons verwendet in seinen Berliner Jagdzeichnungen die Überschneidung von Figuren durch den Rahmen selten und dann nur unwesentlich. Seitliche Abschlüsse durch Randbäume und Randfiguren kommen bei ihm häufig vor, wie in der Hasenjagd rechts (131), der Reiherbeize rechts und links mit Figuren und Randbaum (132), in der Bärenjagd rechts zum Teil mit Randbaum und links durch Baum, sitzenden Bären und belaubte Zweige (135), in dem Straußenfang rechts und links durch Randbäume (136), ebenso in der Elefantenjagd (138) und in der Hirschjagd (140). Sonst betont er die Seiten wie in der Wolfsjagd (134), der Löwenjagd (137) und der Saujagd (141). Dagegen überschneidet er stets die in allen Bildern von ihm verwandten breiten Baumkronen am oberen Bildrand. Das Breitformat seiner überhaupt in schmaler Rechteckform gegebenen Bilder wird dadurch besonders betont. Eine stärkere seitliche Begrenzung geben dann die Brüder Paul und Mathäus Bril in ihren Jagdbildern. Die Entenjagd des Paul Bril im Louvre (129) weist an der rechten Seite zwei breite dunkle Randbäume auf, während die linke geöffnet ist. Der Abschluß unten und oben ist durch Kräuter mit Schilf und Zweigen und oben durch die weit über die Bildmitte gezogenen überschnittenen Baumkronen stark betont. Seine Hirschjagd in der Galerie Doria in Rom (127) hat er beiderseits mit je einem großen Baum und seine Pirsch in Hannover (126) beiderseits mit breiten Felskulissen eingefaßt. Das dem Mathäus Bril zugeschriebene (so der Louvrekatalog) Gemälde der Hirschjagd im Louvre (130) ist links von einem starken dunkeln und rechts von einem schmäleren Baum begrenzt. Die Basis hier ist besonders durch einen Streifen Schilf und Felsblöcke betont. Cornelis Galle verfestigt in seinem Berliner Stich der Löwenjagd (149) das vielfigurige Hin und Her des Vorgangs durch je einen starken Palmbaum an den seitlichen Rändern, dessen Krone indeß vom oberen Bildrand abgeschnitten ist. Mit einem dicht verstrickten Gewirr von belaubten Ästen und Zweigen überwölbt Roeland Savery die Kampfgruppe seiner Hamburger Saujagd (166), die stärkste in unserm Material vorhandene obere Bildbegrenzung. Ähnlich, nur zarter, faßt auch Alexander Keirincx in seiner Berliner Handzeichnung die Pirschgruppe oben ein (188) und gibt ihr mit dünnen Rand-

bäumen und Erdhaufen auch einen seitlichen Abschluß. Am nächsten kommt ihm darin die Münchner Kopie des Paul de Vos nach der Parforcejagd des Jaques Callot (152). Die Baumkronen der Randbäume links und rechts sind hier ebenfalls bis zur Berührung in der Mitte des oberen Randes, allerdings nicht so dicht wie bei Savery, zusammengezogen. Zu besonders starker links einseitiger Randverfestigung mit großen Baum- und Figurengruppen neigt Mathäus Merian in seinen Halleschen Stichen, der Hasenjagd (222), der Hirschjagd (224) und der Bärenjagd (225). Diese Randbäume sind in der Krone schon bald nach dem Ansatz der Äste überschnitten. In der Hasenjagd (222) und in der Bärenjagd (225) zieht er die Äste oben unterhalb des Bildrandes in das Bild baldachinartig hinein und gibt ihnen mit starker Wolkenbildung eine den oberen Bildabschluß bestimmte Fortsetzung. Den rechten Seitenrand faßt er mit Felsen (224) und Baumkulissen (225) ein, während er ihn in der Hasenjagd (222) für die Fluchtrichtung der Hasen offen läßt, so auch in der Hirschjagd (224) unten am rechten Rand vor dem Hirsch verfährt. In allen drei Bildern gibt er auch eine dunkle besonders in der Hirschjagd weit über das Bild sich hinziehende Bodenbasis. Ähnlich wie Merian verhalten sich Tempesta und der unbekannte Meister in den Halleschen Stichen der Bären- bezw. der Hirschjagd (246, 230), bei denen knorrige vielverästelte alte Randbäume die Seiten verfestigen, in der Hirschjagd (230) aber vorn rechts eine Lücke für den zueilenden Jäger und Hund belassen ist. Die uns als besonders geistreich erscheinende Eigenart Rutharts bewährt sich auch in der Randbetonung seiner Pariser Bärenhatz (238). Er wird darin sowohl dem vulkanartig Figurenenergien anziehenden wie fortschleudernden Kampfzentrum wie auch der statisch sammelnden Rahmenwirkung gerecht. Dies geschieht in der Weise, daß für die Kampfgruppe eine verhältnismäßig schmale Vordergrundbühne frei gelassen bleibt, deren Weite durch den links am Hals überschnittenen Hund und den vorn in der Mitte bildauswärts weggeschleuderten Hund verdeutlicht wird, und daß dahinter am Bildrande rechts zwei senkrechte starke Baumstämme mit den unteren Zweigen ihrer Krone und rechts eine steile von Büschen bekrönte Felswand gegeben sind. In ähnlicher Art faßt auch Rugendas in seiner Berliner Handzeichnung (239) die Verfolgungsgruppe der Saujagd ein, nur darin schwächer als Ruthart, daß er die Vertikalen dieser Randverfestigung durch Einbeziehung der Felswand als Folie der Reiterfiguren und durch Überneigen des Randbaums in das Bild entwertet. In seinem Berliner Schabkunstblatt der Hirschjagd (241) erfolgt durch den schmalen hellen Bodenstreifen unten am Bildrand, der dann sich links in einen kahlen Stamm

übergehend am linken Bildrand hochzieht, eine starke Basisbetonung und Zusammenfassung. Dahinter links steigt aus einem Wasserloch ein blasender Jäger empor. Seine Trennung vom vordersten Teil des Bildes und Zurückschiebung bedeutet die Abkehr von der Verleugnung der Basis, wie wir sie so bezeichnend bei Rubens, Roeland Savery und Paul de Vos gefunden haben.

Das Rokoko steht im Jagdbild, wenigstens nach unserem Material, dem Bildrahmen gleichgültig gegenüber. Randüberschnittene Figuren kommen vor, so bei Oudry in den Florentiner Teppichen der Jagd Ludwigs XV. ein Reiter links und das Pferd des Künstlers rechts (251), im Bild mit dem Hirsch im Wasser (252) das Pferd eines Reiters rechts, in den Würzburger Teppichen mit der Fuchsjagd (257) links oben ein Hund, in der Wolfsjagd (259) rechts das Pferd des Reiters, bei Ridinger in dem Dresdner Stich der Hirschjagd (272) links ein Hund. Diese Überschneidungen sind indeß unbetont und unwesentlich. Oudry, kann man wohl behaupten, vermeidet sogar betonte Randüberschneidungen absichtlich. Das beweisen der Würzburger Teppich mit der Hirschjagd (260) und das daraus zum Gemälde gestaltete Mittelstück in Stockholm (261). In beiden Bildern befindet sich vorn fast in der Mitte eine Gruppe zweier Hunde, von denen der vordere halb im Wasser steckt, ein Motiv, das wir ähnlich aus der Marseiller Saujagd des Rubens, der Stockholmer Hirschjagd des Paul de Vos kennen. Wie diese Barockmeister nützt Oudry das Motiv aber nicht zur Auflösung der Basis und Erweiterung des Bildes aus. Vielmehr schiebt er die Hunde in das Bild zurück und trennt sie von dem unteren Bildrand ausdrücklich durch eine in dem Würzburger Teppich breitere, in dem Stockholmer Gemälde engere wellenschlagende Wasserfläche! Noch eine gewisse rahmende Wirkung äußern einige Seitenbäume bei Oudry in den Würzburger Teppichen der Rehbockjagd (255), der Fuchsjagd (257) und der Saujagd (258). Sie haben indeß zu hohe dünne Stämme, zu schmale Kronen, geben infolge ihres Abstandes vom Bildrand zu viel Blick auf die Landschaft zwischen ihnen und dem Rahmen frei, als daß sie eine kraftvolle Randverfestigung abgeben können. In anderen Fällen werden Randbäume geradezu aus dem Bild hinausgebogen wie z. B. in dem Würzburger Teppich mit der Wolfsjagd (259). Dieses Hinausbiegen liebt auch Ridinger, wie sich aus seinen Stichen der Dresdner und Berliner Hirschjagd (270, 271, 272) und der Berliner Wasserjagd (266) ergibt. Dies sind rein dekorative Formungen, die in keinem Sinnzusammenhang mit der dargestellten Jagdgruppe stehen. Entsprechend scheint auch das Gefühl für den Gestal-

tungswert der geöffneten Bildseite verloren zu sein. In August Querfurts Schleißheimer Hirschjagd (281) ist die rechte Bildseite geöffnet, der dahin flüchtende Hirsch aber so dicht an den Bildrand gesetzt und außerdem fast vollständig in die Folie der Landschaft gebunden, daß jedenfalls der Eindruck, er gewinnt das Freie, nicht erzielt wird.

C. B. III. b) Die Gruppe in der Bildfläche

Innerhalb des Bildrahmens kann das Bildfeld unter zwei Gesichtspunkten betrachtet werden: als Flächeneinheit, die Grund und Muster bedeckt — hierüber hat Otto Pächt sehr beachtliche Ausführungen in seinem Aufsatz „Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts" im 2. Band der Kunstwissenschaftlichen Forschungen gebracht — und als illusionistischer Tiefenraum, in welchem die Figuren und Umweltobjekte räumlich angeordnet sind. Für unser Thema der Untersuchung der Auswirkung der dynamischen Jagdgruppe auf die Bildgestaltung dürften sich danach die Fragen nach der Ausbreitung der Jagdgruppe in der Bildfläche, die Verwendung der Folie, Figurenfolie, Umweltfolie, Verbindung beider Folien, insbesondere in Form der Silhouette einerseits und andererseits nach der Verteilung der Jagdgruppe im Bildraum ergeben.

Gotik und Renaissance als der Anordnung des Bildes in der Fläche mit Bevorzugung der Profilstellung der Figuren zugewandte Stile erleichtern dem Betrachter die Auffassung des Bildfeldes unter dem Gesichtspunkt von Grund und Muster. Mit Otto Pächt a. a. O. Seite 88 verstehen wir unter Grund nicht bloß den mehr oder minder neutral gehaltenen Hintergrund des Bildes, den wir Leergrund nennen, sondern auch Figuren und Umweltobjekte, die von anderen dieser Art verdeckt sind. Dem Wesen der Bedeckung der Bildfläche mit Mustern entspricht der Drang nach Ausbreitung des Musters über die ganze Fläche. Im Gegensatz dazu steht aber das sinnhafte Wesen der Jagdgruppe nach Zusammenschluß. Dieses Problem wird nun durch das Mittel der Foliengestaltung und seiner Hauptausdrucksform, der Silhouette, gelöst. Die Frage nach der Konturanpassung der Musterfiguren aneinander, die bei Otto Pächt a. a. O. eine große und entscheidende Rolle spielt, interessiert uns hier nicht. Diese Anpassung läßt sich bei uns auch kaum feststellen. Wichtig für uns ist die Zusammenschiebung der Musterfiguren zu gegenseitiger Verdeckung und Bildung einer Einheitssilhouette, die Zahl solcher Überdeckungen und Umfang und Ort des Leergrundes, die Foliewirkung

von Umweltgrund. Wir unterscheiden also den Leergrund, die Folie als durch Umweltobjekte und die Silhouette als lediglich durch Figuren gebildeten Grund.

Leergrund findet sich ausgedehnt und auch ornamental verziert vielfach in unseren gotischen Miniaturen, z. B. in der Londoner Miniatur König Johann auf der Jagd (1), den Berliner Miniaturen der Histoire du bon roi Alexandre (5, 6, 7), den Pariser und Dresdner Miniaturen des Livre de la chasse. Dieser ornamentierte Leergrund hat für die Jagdgruppe keinerlei Bedeutung, es sei denn, daß er die Umrißlinie der Figuren klärt. Wohl aber gewinnt der Leergrund kompositorische Bedeutung, wenn er im Gegensatz zur Folie und zur Silhouette auftritt. Hierfür haben wir in der Donaueschinger Miniatur „Esau schießt Wildpret" (2) ein Beispiel. Esau der Jäger nämlich ist Muster auf Leergrund und der Hirsch Muster auf Bergfolie, die durch eine betonte Randlinie von unten links nach oben rechts im Bilde abgetrennt ist, also Jägerpol und Wildpol geschieden und durch Grund verdeutlicht. Eine so ausgesprochene kompositorisch wirksame Leergrund-Folienbedeutung werden wir erst wieder im Barock treffen. Ein weiterer bedeutsamer Auftakt für die spätere Gestaltung meldet sich hier auch an: die Figur auf Leergrund, eine Grund-Musterordnung, von der z. B. Rubens häufig Gebrauch macht, eine die Aufmerksamkeit besonders auf die Figur lenkende Hervorhebung. Daneben gibt es auch Bilder mit völliger Vernachlässigung des Leergrundes wie z. B. die Jagdteppiche des Herzogs von Devonshire (B. Kurth a. a. O. Abb. 16, 17, 18, 19). Hier ist alles Folie, Figur auf Umweltgrund. Silhouette findet sich indeß auch schon, so z. B. in der Bärenjagd (B. Kurth Abb. 16) links oben die Gruppe des von den Hunden gedeckten Keilers. Eine besonders ausgeprägte Silhouette sind in den Berliner Miniaturen der Histoire du bon roi Alexandre die Gruppe Alexanders und seiner Reiter und die Gruppe der Elefanten (7), und im Stundenbuch des Herzogs von Berry die Gruppe der Hunde, des Keilers und des barhäuptigen Jägers (40), diese für sich wiederum Figur auf Folie. Im allgemeinen herrscht in der Gotik die Ordnung von Figur auf Folie mit wenig Übergreifen in Leergrund vor. Das zeigen die Miniaturen des Berliner Livre du Roi Modus (14, 15, 17) und sämtlich Miniaturen des Pariser und des Dresdner Livre de la chasse. Sehr selten ist die Silhouette. Alle Figuren werden additiv nebeneinander gelegt. Selbst eine so geschlossene Gruppe wie die Saujagd des Dresdner Meisters des Livre de la chasse (36) gelangt nicht zu silhouettenförmiger Deckung.

Das ändert sich auch in der Renaissance nicht. Hier herrscht die Grund-Musterordnung der Figur auf Folie. Leer-

grund wird vermieden und, wenn vorhanden, wie z. B. in dem Berliner Stich des Virgil Solis mit der Bärenjagd (54) durch Figuren und Umweltobjekte entwertet (Jäger, Hunde, Bäume). Die Wirkung der Folie als Grund für die Jagdgruppe darauf ist nicht eindeutig günstig, weil immer die Gefahr der Verunklärung und der Ablenkung der Aufmerksamkeit besteht. In Bildern wie der Bärenpirsch von Jost Amman (59) oben rechts oder Burgkmairs Holzschnitten mit der Bären- und Saujagd (94, 95, 104) muß man die Figuren von Jäger und Wild auf dem Gewirr der Umweltfolie erst suchen. Allerdings fehlt diesen Schwarz-weißblättern die klärende Wirkung der Farbe. Diese Vorliebe für Foliengrund hängt stilistisch wohl mit dem Fortleben des aus der Gotik stammenden hochgezogenen Horizontes zusammen, der ja den Leergrund zu einem schmalen Streifen oben am Bildrand zusammenschiebt. Hierin, darf man wohl sagen, ist sogar der späte Stradanus noch ganz Gotiker. Man vergleiche da z. B. nur seine Stuttgarter Stiche der Hirschjagd (110, 111). Die Umweltfolie wirkt sich nun, besonders wenn sie selbst durch Randbetonung oder Hell-Dunkelgegensätze abgegrenzt ist, flächengliedernd als Zusammenfassung oder Sonderung aus. Diese Folienausgliederungen interessieren uns hier nur, soweit sie Beziehungen zu den Grundfaktoren Jäger, Wild und allenfalls noch Jagdmittel haben. Solche Umweltfolien, die Jagdsubjekt und Jagdobjekt zugleich umschließen, sind der Hang in Pieter Bruegels Stich mit der Hasenpirsch (49), das Hochwaldrevier bei Ostendorfer (63), Hochwald, Fels und Wasser in der Saujagd Rueland Frueaufs in Klosterneuburg (Guby a. a. O. Bild 45), die Felswand in Burgkmairs Gemsenjagd Theuerdanks (88), die Waldblöße in Theuerdanks Jagdunfall bei der Saujagd (97) und der sanft geneigte Hügelabfall in van Orleys Curée (80) und Saujagd (87). Eine weitgehende Ausgliederung lediglich des Jagdsubjektes geschieht dann auch durch Verwendung einer kleinen Sonderfolie meist in Gestalt vegetabilischer Umweltobjekte. In den Pradojagden und in der Kopenhagener Hirschjagd (45, 46, 47) sind die Armbrustschützen mit Leibjäger als kleine Gruppen jede für sich in Bäume und Büsche eingebettet gegeben. Scharf abgegrenzt dazu ist das Wild auf heller Wasserfolie dargestellt. Die fürstlichen Jäger in van Orleys Teppich mit dem Jagdfrühstück' (85) haben eine dichte schmale Baumgruppe als Folie. Der eben erwähnte Holzschnitt Burgkmairs mit der Gemsjagd Theuerdanks (Seite 227 unten) enthält rechts und links in jeder Bildhälfte eine große Felswandfolie. Diese umfassen links wie schon gesagt die Gruppe Theuerdanks mit Leibjäger und der getroffen abstürzenden Gemse, rechts keine Jagdausübung, vielmehr in der Hauptsache zwei Publikumsfi-

guren, also insofern eine Sonderung nach dem Sinnzusammenhang. Reiher, Enten und Falken auf Leergrund und beiderseits die Jäger auf der Umweltfolie des Waldes enthält Balthasar Haus Entwurf einer Wappenscheibe (50). Umgekehrt sind in Virgil Solis' Hirschjagdzeichnung (54) Jäger und Hunde links auf Leergrund und die beiden Stücke Wild auf Waldfolie gezeichnet. Die Silhouettenform der Jagdhandlung hat gegen die Gotik eine wesentliche Verdichtung erfahren, zeigt aber noch viel additive Zerklüftung und Ausweitung. Cranachs Holzschnitt der Saujagd (abgeb. in Worringer a. a. O. Abb. 16) legt ja auch schon dreierlei Figuren übereinander: zwei Hunde, den Keiler und den Reiter, Hundebeine, oberer Rand der Vorderläufe des Keilers, Schwert und Zügel haben auch starke radiale Neigungen. Immerhin verhindern die Hinterhand des Pferdes, die nach links brettförmig hinausragt, und rechts die Bildrandüberschneidung des Keilers und der Hunde den einheitlichen Zusammenschluß. Ähnliches gilt von der Saujagd Theuerdanks in Burgkmairs Holzschnitt (103). Ein Zusammenschluß als Silhouette erfordert doch möglichst völlige Sichtbarkeit. In van Orleys Saujagd (87) sind zwar alle beteiligten Figuren ganz sichtbar, aber doch recht von der Umweltfolie durchlöchert, auch weit auseinander gezogen. Stärker schon ist der Zusammenschluß in der Stuttgarter Hirschjagd des Stradanus (111), die Überdeckung der Figuren außer bei dem Hirsch und dem Reiter gerade dahinter aber nur gering. Allein von diesem Gesichtspunkt aus ist Rueland Frueaufs Klosterneuburger Saujagd (abgeb. bei Guby a. a. O. Bild 45) geschlossener. Am Fortschrittlichsten, hinsichtlich der Entwicklung zum Barock, erscheint uns die Berliner Handzeichnung Jost Ammans mit der Saujagd (59). Der Reiter und der Hund vorn rechts wirken gewiß noch recht angefügt. Immerhin läßt sich die Gruppe in eine flache Umrißlinie schreiben und sind die Überdeckungen rechts oben ziemlich groß. Die Gruppe hat dann noch den großen Vorzug vor allen anderen, daß sie ausgedehnt auf Leergrund gegeben ist und den alleinigen Vorwurf des Bildes ausmacht. Das ist der Hauptmangel aller Silhouetten bisher, daß sie einmal zu wenig oder gar nicht auf Leergrund ausgebreitet sind und ferner, daß sie in zu geringem Maße die Bildfläche bedecken.

Diese Erkenntnis der Wirksamkeit der Silhouette durch möglichst große Ausbreitung auf möglichst viel Leergrund mit einheitlich zusammenhängendem Umriß wird im Barock in die Tat umgesetzt. Meisterwerke hierin sind Frans Snyders Dresdner Saujagd (171) und Karl Rutharts Schleißheimer Hirschjagd (234). In beiden spielen Umweltfolien keine Rolle.

Die Bildfläche wird vielmehr ausschließlich durch Leergrund und die Silhouette der Figurenfolie bedeckt. Der Leergrund ist jedesmal zu einem schmalen Streifen am oberen Bildrand mit einer bei der Saujagd kleineren, bei der Hirschjagd größeren Verbreiterung nach links unten gemindert. Die Figurenüberdeckung innerhalb der Silhouette, sozusagen ihre Binnenzeichnung, weist gerade umgekehrte Anordnungen auf. Snyders läßt mit der Profilfigur des Keilers eine erhebliche Fläche leer und ordnet die anderen Figuren hinter und um sie herum an, freilich, immer mit in die Leerfläche einmündenden Linien, außer dem Bläser und dem Hunde ganz rechts am Bildrand. Umgekehrt gibt bei Ruthart der hintere aufrechte Hirsch die Leerfläche, die nichts verdeckt, wird er seinerseits von Binnenfiguren wie dem Vorderteil des gestürzten Hirsches und des ihn am Halse anpackenden Hundes überdeckt und sind rechts und links unten in die Figur des gestürzten Hirsches einmündende Hundefiguren gegeben. Die Erweiterung der Silhouette, wie sie durch die beiden Jäger und den Hund hinter dem Keiler bei Snyders vorhanden ist, fehlt dem aufrechten Hirsch bei Ruthart. Beide Meister stimmen in der Leerfläche einer Profilfigur überein. Die Wirksamkeit der Silhouette beruht in beiden Bildern auf der klar gegen den Leergrund abgesetzten verhältnismäßig ruhigen Randlinie der geschlossenen Gesamtfigur. In Snyders Bild fängt sie rechts mit der Rückenlinie des vorderen Hundes an, geht an seiner Schulter zu dem Bein und Mantel des Jägers mit dem Spieß über, von da über Kopf und Schulter des zweiten Jägers zu dem Rücken des Keilers und senkt sich über seinen Kopf nach unten, wo sie mit einer Lücke von dem Kopf und Vorderleib des Hundes vorn links aufgenommen und beendet wird. Noch geschlossener ist dieser Hauptkontur in der Schleißheimer Hirschjagd. Hier fängt er rechts mit dem Kopf des aufrechten Hirsches an, läuft über seinen Hals und Rücken bis zu der Unterbrechung des Kopfendes des gestürzten Hirsches, an dessen Lauscher, Hals und Vorderleibe weiter zu dem Hunde darunter, mit dessen nach links gestrecktem Vorderbein er endet. Solche Silhouette in erheblicher Ausbreitung in der Bildfläche mit einer Kernfigur als Leerfläche und einmündenden oder wenigstens nahe angefügten unruhig mit einander verflochtenen Randfiguren auf Leergrund und auf Umweltfolie finden wir noch bei Ruthart in der Dresdner und in der Stockholmer Hirschjagd (233, 235), bei Snyders in seiner Münchener Saujagd (172) und bei Jurian Jacobsen in der Dresdner Saujagd (195). Die Rubensschen Jagden: die Wolfsjagd (KdKS. 112), die Jagd auf Löwen und Leoparden (KdKS. 113), die Jagd auf Krokodil und Flußpferd (KdKS. 114), die Petersbur-

ger und die Münchener Löwenjagd (KdKS. 153, 154) sind auch Silhouetten mit verdrängtem Leergrund, weichen aber von den eben beschriebenen insofern ab, als sie keine zentrierende leere Kernflächenfigur haben und sich auch nicht in einen ruhigen zusammenfassenden Randkontur einschreiben lassen. Die Zahl der Überdeckungen der Figuren ist erheblich, so überdeckt z. B. der vordere Wolf in der Wolfsjagd (KdKS. 112) einen Hund, den zweiten Wolf, das Pferd und den Jäger.

Die einheitliche Umweltfolie, welche den gesamten Jagdvorgang umschließt, kommt noch vor. Wir finden sie z. B. in der Dresdner Saujagd (157) und der Pariser Hirschjagd (160) Philips Wouwermans. Sie wird aber, auch wenn sie dominant bleibt, gern von einzelnen Figuren in ihrer abgrenzenden Randlinie überschnitten. Dies ist z. B. der Fall in der Stockholmer Hirschjagd Paul de Vos' (169) in der Figur des Rothirsches und in seiner Brüsseler Hirschjagd (168) in der Figur des Hirsches mit den ihn packenden Hunden und mit dem von ihm in die Luft geschleuderten Hunde, bei Philips Wouwermann in der Dresdner Hirschjagd am Fluß (158) in den Reiterfiguren an der Uferkante und in Rutharts Pariser Bärenhatz (238) in der Figur des gehöhten Bären mit dem Hund im Fang.

Die Sonderfolie findet sich bei David Vinckeboons Berliner Zeichnung der Fuchsjagd (133) rechts für die beiden Jäger mit dem Hund als Buschwerk und bei Alexander Keirincx in der Berliner Zeichnung der Pirsch (188) für den knieenden Jäger in der Mitte als Schilfbusch.

Das zur Kleinteiligkeit und Vollbedeckung der Bildfläche neigende Rokoko kennt die Großsilhouette auf Leergrund nicht mehr. Die Umweltfolie herrscht wieder, aber nicht mehr mit so scharfer Grenzbetonung wie in der Renaissance. Verbindungen werden hergestellt, die sich ausbreitend und zusammenziehend die Bildfläche wie ein Geflecht überziehen, fern allem Additivem und allem Leergrund. Das wird z. B. durch den Würzburger Teppich Oudrys mit der Wolfsjagd (259) veranschaulicht. Die ganze Jagdgruppe, die zwei Reiter, die Hunde und der Wolf sind in dem Kontur des oben rechts beginnenden sich nach links vorn senkenden Hanges eingeschrieben. Schon oben rechts streben Bäume mit einer überragenden Baumspitze empor. Wo der Wolf gestellt ist, hebt sich ein großer Baum, dessen Krone sich nach beiden Seiten weit in die Bildfläche breitet, den Leergrund des Himmels überdeckt und beiderseits mit dem eben erwähnten hohen Baum auf dem Hang und links einem großen Randbaum Verbindung aufnimmt. Selbst die Sonderfolie des Jägers rechts am Rande unterliegt diesem Ausbreitungsdrang in dem Würzburger Teppich Oudrys mit der

Saujagd (258). Der Laubbaum dehnt seine Krone oben fast über das ganze obere Bildviertel aus. Das gilt auch für die Sonderfolie der Jägergruppe links in Ridingers Berliner Stich mit dem Brunftschießen (269). In Einklang damit stehen auch Überschneidungen der Folienkante wie die durch den Reiter links in dem Würzburger Teppich Oudrys mit der Fuchsjagd (257) und Überschneidungen der Sonderfolie wie eben da in der Mitte durch den Hund rechts und in dem Würzburger Teppich Oudrys mit der Rehbockjagd (255) durch den Rehbock und den Hund rechts. Immerhin kommen auch Folientrennungen vor, wie in dem Berliner Stich Ridingers mit der Parforcejagd (270). Hier umschließen links eine dichte Baumfolie die Gruppe der Reiter und rechts eine dicht mit Bäumen besetzte Felsenfolie den Hirsch und die Hunde, beide Folien durch einen Keil Leergrund Himmel bis zu einem gewissen Grade geschieden. Eine wirksame Scheidung der Folien nach Horizontale und Vertikale hat Oudry auch in seiner Curée des Florentiner Teppichs (253). Der niedrigen Gruppe der Meute gibt er ein horizontal verlaufendes Gebüsch und den Reitern hohe Waldbäume als Grund. An die Grenze beider Folien setzt er dann mit Überschneidung vor Leergrund verklammernd die Profilfigur des Königs, des Herrschers über beide.

C. B. III. c) Die Gruppe im Bildraum

Die Frage nach der Verteilung der Jagdgruppe im illusionistischen Bildraum, der wir uns jetzt zuwenden, schließt zugleich die nach der Jagdgruppe als Raumbildungsfaktor in sich.

Schon in der Gotik macht sich das Streben bemerkbar, die Jagdgruppe nicht nur im Vordergrund zu belassen, wie es ja dem Wesen dieses flächeverhafteten Stils wohl am meisten entsprechen würde, sondern sie in die Bildtiefe, allerdings zum Teil mit noch unzulänglicher Perspektive, zu ordnen. Ein die Figuren so blockhaft zusammenschließender Meister wie der der Berliner Histoire du bon roi Alexandre (5, 6, 7) läßt die Reitergruppe vorn am Bildrand beginnen, bekundet aber in der dagegen aufgelockerten Anordnung der Schlangen (5) und der Drachen (6) hinter- und übereinander immerhin eine gewisse Verteilung in der Raumtiefe, wenn auch nur in der Absicht. Auch in den Miniaturen König Johann auf der Jagd (1) und der Fuldaer „Esau schießt Wildpret" (3) setzen die Figuren des Königs, Esaus und der Hunde nicht auf der unteren Bildkante auf, sondern lassen dort einen schmalen mit anderen Figuren, Kaninchen, Hasen, Hund besetzten Waldgrundstreifen frei. Dadurch soll doch wohl der Eindruck er-

weckt werden, daß die Hauptszene sich in der Tiefe des Bildes abspielt. Das gleiche Ziel sucht der Meister des Berliner Livre du Roi Modus durch eine sehr lockere Verteilung der Figuren im ganzen Bilde zu erreichen wie z. B. in der Saujagd (14), dem Anlegen des Hundes auf die Saufährte (15) und der Hirschjagd (17). Besonders in den beiden letzten Bildern betont er die Tiefe des Bildes durch die hinten in der Mitte angegebenen Figuren des Pferdehalters mit dem Pferde und des Jägers mit dem Hund. Die Figuren der Miniaturen des Dresdner Meisters des Livre de la chasse sind meistens zu eng zusammengeschoben, als daß sie räumlich wirken können. Daß er aber Raumwirkung erstrebt, läßt das Bild der Sauhatz (28) erkennen, in welchem besonders rechts unten der Jäger zu Fuß und der Keiler oben durch Hügelhang und Baumwand räumlich deutlich von einander getrennt sind. Ähnlich arbeitet auch der Meister des Pariser Livre de la chasse. Wenn er die Verfolgungsgruppe so gibt, daß vorn und auf der einen Seite die Verfolger, das Wild aber oben in der entgegengesetzten Bildecke angeordnet sind, so will er damit doch wohl die räumliche Weite zwischen ihnen ausdrücken. Der gegen diese Meister weit fortgeschrittenere Meister des Stundenbuchs des Herzogs von Berry hat die Erlegungsgruppe der Saujagd (40) auch vom vorderen Bildrand ab in die Tiefe gerückt, zugleich damit aber auch die den Grundriß der Gruppe in weiter Parallele wiederholende Waldkulisse. Jagdgruppe und Waldkulisse sind blockmäßig eng geschlossen. Gleichwohl wirkt die Waldkulisse als für die Jagdgruppe gebaute Raumbegrenzung, die ihre Entstehung nur der von ihr umfaßten Jagdgruppe zu verdanken hat.

Man kann daher mit aller gebotenen Vorsicht feststellen, daß die Gotik den Wunsch nach Tiefenerschließung ohne Betonung des Bildvordergrundes hat.

Die Renaissance neigt hingegen schon mehr zur Betonung des Vordergrundes. Burgkmair macht in seinen Holzschnitten des Theuerdank hiervon allerdings noch eine bedeutsame Ausnahme. Die Figuren des Kaisers und des Wildes setzt er fast immer im Bildraum zurück, manchmal wie in den Gemsjagden sogar weit in die Tiefe. Dazu verbindet er sie so eng mit der Fels- oder Baumkulisse hinter ihnen, daß durch diese Figuren jedenfalls eine Tiefenraumerschließung nicht bewirkt wird. Allenfalls ermöglicht der zwischen ihnen freigebliebene Spannungsram (98, 99, 100, 104) den Ausblick in die Tiefe des landschaftlich reichen Hintergrundes. Der Kampfplatz in der Klosterneuburger Saujagd Rueland Frueaufs (abgeb. bei Guby a. a. O. Bild 45) mit der dichten Umfriedung durch Wald und dem leeren Vordergrund erinnert mit dieser der Jagdgruppe ange-

paßten Raumgestaltung etwas an die oben erwähnte Miniatur aus dem Stundenbuch des Herzogs von Berry (oben Seite 234). Im Übrigen finden wir eine ausgesprochene Ausnutzung des Bildvordergrundes für den Aufbau der Jagdgruppe. Selbst die ihrem sinnhaften Wesen nach langgestreckte Verfolgungsgruppe wird in einer schmalen Vorderebene dargestellt wie z. B. bei Holbein in der Randzeichnung zum Lob der Narrheit (75) und bei Jost Amman in der Berliner Handzeichnung der Saujagd (55). Auch van Orley versammelt in den Pariser Teppichen der Jagd Maximilians die Gruppen der Reiter, Reiterinnen, Jäger und Hunde der Hirschjagd (83) und des mit dem von den Hunden gedeckten Keiler kämpfenden Kaisers (87) auf einem verhältnismäßig schmalen Vordergrundstreifen. In den großen Treibjagden Cranachs in Kopenhagen und im Prado (45, 46, 47) bilden die Schützenstände im Vordergrund mit ihrer Verlängerung zu beiden Seiten des Bildes die tektonische Klammer, für die sich über das ganze Bild hinstreuenden Einzelkampf- und Verfolgungsgruppen. Virgil Solis setzt in seiner Berliner Handzeichnung der Hirschjagd (51) den weitgespannten Bogen der verfolgenden Reiter, Fußgänger und Hunde vorn rechts im Bilde an und führt ihn bis in den Mittelgrund und zu dem Reiter mit der Dame hinter sich auf dem Pferd. In seiner Handzeichnung der Monatsbilder (54) staffelt er in der Hirschjagd links die Verfolger Hund, Jäger, Hund, Jäger in die Tiefe und läßt in dem Bild der Falkenbeize darüber den Blick zwischen den Jägern im Vordergrund hindurch auf die Reiter im Hintergrund durchgehen. Van Orley setzt in dem Pariser Teppich mit dem Hirschsprengen (82) die Hauptgruppe mit dem Hirsch dem Jäger und seinem Leithund bildparallel nah in den Vordergrund und staffelt von hier aus die anderen Jäger mit ihren Leithunden in die Tiefe. Stradanus endlich, der Meister des Übergangs zum Barock gerade in dieser Beziehung, füllt den freilich immer noch verhältnismäßig breit genommenen Vordergrund mit großfigurigen Gruppen, von denen Zwischenfiguren zu anderen Nebengruppen in der Tiefe des Mittel- und Hintergrundes überleiten. Diese räumliche Tiefenverflechtung zeigen z. B. die beiden Stuttgarter Stiche der Hirschjagd (110, 111), der Jagd des Königs von Frankreich (112) und die Florentiner Jagdteppiche mit der Wolfsjagd (118, 119) und der Saujagd (120, 121).

Für den Barock kommen hinsichtlich der Behandlung des Jagdstücks zwei ihm gerade wesentliche Stilmerkmale in Betracht: sein Drang den Bildraum weit in die Tiefe auszudehnen und seine Vorliebe für die Dynamik erregt bewegter vollplastischer Großfiguren. Die Erwartung nun, daß also die

wildbewegte Jagdgruppe vollplastischer Großfiguren zur Trägerin einer machtvollen Ausweitung des Bildraums in die Tiefe gemacht wird, erfüllt sich nicht. Das Thema wird nicht als ein einziges Problem mit einer einheitlich gerichteten Lösungmöglichkeit betrachtet, sondern als zwei einander ausschließende Aufgaben. Es gibt daher entweder nur die großfigurige vollplastische reich bewegte Jagdgruppe auf mehr oder minder schmalem Vordergrund oder eine allerdings weitreichende Tiefenausdehnung des Jagdbildes mit auch sehr bewegten, aber klein- oder mittelfigurigen Jagdgruppen. Wenn das Jagdbild große Tiefenausdehnung aufweist, dann beruht sie niemals auf dem Aufbau einer Jagdgruppe, deren bewegte Vitalität durch Betonung der Größe und Plastik ihrer Figuren ausgedrückt ist.

In einem Punkt stimmen alle barocken Jagdstücke überein, das ist die Füllung des Vordergrundes mit der ganzen Jagdgruppe oder mit Teilen von ihr. Hier scheiden sich die Lösungen des Themas, je nachdem, ob die Gruppe im Vordergrund bleibt oder ob sie sich weiter in die Tiefe erstreckt. Der Stilwille schwankt hier. Es gibt Meister wie Rubens, Wouwerman, Bril, Mathäus Merian, die bald diese, bald jene Lösung wählen.

Bei den Jagdgruppen, hauptsächlich Verfolgungsgruppen, die den Bildraum vom Vordergrund bis in die Tiefe einnehmen, ist zu unterscheiden, ob sie sich bildein- oder bildauswärts entwickeln und ob diese Entwicklung von vorn oder von der Seite her erfolgt. Callot in der Münchener Kopie des Paul de Vos (152) entwickelt seine Verfolgungsgruppe der Hirschjagd rechts und links aus den Ecken des Vordergrundes und zieht sie von da zur Spitze mit dem Hirsch sich verjüngend bis in den Hintergrund, indem sie die vom Vordergrund sich dahin sanft senkende offene Geländefläche mit ihren kleinen Figuren erfüllt. Solche Entwicklung, allerdings nur von der rechten Vordergrundsecke aus haben wir auch in dem Halleschen Stich des unbekannten Meisters der Hirschjagd (230), der mit der kleinfigurigen Verfolgungsgruppe eine schräg in die Tiefe führende von Bäumen eingefaßte Lichtung füllt. David Vinckeboons läßt in seinen Berliner Handzeichnungen der Reiherbeize (132) und der Hasenjagd (139) links etwas zurück bezw. weiter im Vordergrund eine schräg in die Tiefe führende Baumkulisse beginnen, an der entlang in der Lichtung die Verfolgergruppe bis in den Hintergrund breit aufgereiht ist, in der Hasenjagd durch eine in entgegengesetzter Richtung bildauswärts sich bewegende Gruppe von einem Reiter, einem Jäger und Hunden parallel begleitet. Mathäus Merian hat in seinem Halleschen Stich der Bärenjagd (225) die Kampf-

gruppe etwas zurückgesetzt und verbindet sie mit dem Vordergrund rechts durch Hunde und einen Jäger zu Fuß und links durch eine größere bildeinwärts stürmende Gruppe eines Reiters und eines Fußjägers mit einem Hund. Mehr die Entwicklung der Verfolgungsgruppe von der Seite des Bildes mit Einbeziehung des Vordergrundes betonen Mathäus Bril in der Pariser Hirschjagd (130), Philips Wouwerman in der Dresdner Hirschjagd (159) und Rugendas in dem Berliner Schabkunstblatt der Hirschjagd (241). Das Wild ist jedes Mal im Mittelgrund gegeben. Bei Bril nimmt die Gruppe nur etwa ein Viertel des Bildes ein und wird auch mehr von der Bodengestaltung des hell beleuchteten bildeinwärts kantig abgesetzten Waldweges getragen, als daß sie selbst raumausfüllend oder raumbildend wirkt. Auch bei Wouwerman überwiegt die Bodengestaltung als Raumbildungsfaktor, füllt die Gruppe der Verfolger aber von rechts her zum Hirsch die Mulde des Geländes raumangepaßt aus. Bei Rugendas dann bestimmt die vorn in der Mitte und rechts ansetzende in dichtgedrängtem Bogen in die Tiefe geführte Reitergruppe die Tiefenerstreckung des ganzen Bildes. In noch höherem Maße gilt solche Raumbestimmung des Bildganzen durch die Figuren der Jagdgruppe von dem Philadelphiaer Gemälde des Rubens „The wounded stag" (148). Hier bilden die Reiter und Hunde links, die angreifenden Bauern mit der den getroffenen Hirsch aufnehmenden Gruppe der beiden Frauen eine vom Vordergrund schräg in die Tiefe klaffende Raumbahn. Mehr sich dem Raum anpassend und das vom Vordergrund bis zur Höhe der Kerngruppe ansteigende Gelände füllend stellt sich die Kampfgruppe der Dresdner Saujagd des Rubens dar (KdKS. 184). Aus der Tiefe des Bildraums auswärts zum Vordergrund vorstoßende Verfolgungsgruppen haben wir ferner bei Mathäus Merian in dem Halleschen Stich der Hasenjagd (222) und bei Dirk Maes in dem Gemälde Wilhelms III. auf der Hirschjagd in Schloß Het Loo (201). In beiden ist das Jagdobjekt, Hasen und Hirsch, vorn in einer Bildecke angegeben, als Endpunkt der Kette seiner Verfolger, und ist die andere Ecke als Gegengewicht durch die Gruppe des Reiters und der Reiterin und des Dieners bei Merian, und bei Maes durch den Reiter ausgefüllt. Beide Verfolgungsgruppen wirken indeß nicht raumbestimmend, sondern nur raumfüllend in Anpassung an das zu dieser Ableitung in den Vordergrund abfallende Gelände. Philips Wouwerman gibt auch solche bildauswärts gelenkten Verfolgungsgruppen, so in seiner Kopenhagener Hirschjagd (155), in seiner Dresdner Saujagd (157) und in seiner Pariser Hirschjagd (160). Zu einer reinen bildauswärts drängenden Wirkung kommt es aber bei allen diesen Darstellungen nicht, weil im

Vordergrund zugleich betont anders gerichtete Figuren gegeben sind. Der blasende Reiter links vorn in dem Kopenhagener und der Reiter auf dem hellbeleuchteten Schecken rechts vorn in dem Pariser Bild ziehen die Aufmerksamkeit von dem aus der Bildtiefe hervorbrechenden Verfolgerzug ab. Die dadurch entstehende Labilität der Gruppen befördert indeß das bewegliche Hin und Her des Jagdvorganges.

Die Versammlung der Jagdgruppe auf einer schmalen Vordergrundbasis ohne jegliche Tiefenausstrahlung scheint uns eine Besonderheit des barocken Jagdstücks zu sein. Wir können hier zwei Formen des Aufbaus unterscheiden, je nachdem, wie weit der Vordergrund durch die Gruppe ausgefüllt wird. Die Ausfüllung beansprucht in dem einen Fall nur einen Teil des Vordergrundes und läßt daneben oder darüber den Blick weit in die Tiefe des Bildraums dringen, ergreift in dem anderen Fall den Vordergrund in solcher Ausdehnung, daß durch die Jagdgruppe geradezu eine Abriegelung des Blicks in die Tiefe erfolgt. Schon Paul Bril hält die Verfolgungsgruppe in seiner Hirschjagd in der Galerie Doria in Rom (127) schmal im Vordergrund zusammen, ohne daß der Blick in die Tiefe des Waldes und des Waldsees beeinträchtigt wird. Der Vielseitigkeit des Rubens ist diese Anordnung auch nicht fremd, ihm möglicherweise aus italienischen Jagdbildern der Renaissance wie dem schon erwähnten des Meisters I. B. mit dem Vogel in Berlin (143) bekannt geworden (oben Seite 148 Anmerk.). So zieht sich in seiner Meleagerjagd im Prado (147) die Verfolgungsgruppe wie eine schmale Figurenranke im Vordergrund hin, unwesentlich für den Aufbau der Waldlandschaft dahinter. Kampfgruppen auf betont schmaler Vordergrundsbühne haben auch in den Halleschen Stichen angeordnet Mathäus Merian in der Saujagd (223, 226) und Tempesta in der Bärenjagd (246). Der die Basis für die Gruppe bildende schmale dunkel gegebene Vordergrundsstreifen bricht dann schroff nach hinten ab. Der Blick geht neben und über die Gruppe in eine weite und tief angelegte reiche Landschaft, die mit einer kleineren Verfolgungsgruppe im Hintergrunde belegt ist.

Bei der schmalen Vordergrundsbasis bleibt es, der Ausblick in Mittel- und Hintergrund wird aber durch die Größe der Gruppenfiguren schon beengter in Rutharts beiden Bärenhatzen in Berlin (237, Lithogr. von Brausewald) und in Paris (238) sowie in Tempestas Berliner Stich mit der Saujagd (245). Mehr noch breitet sich die Gruppe, teilweise unter Zuhilfenahme von zusätzlichen Baumstämmen, Büschen und Felsstücken, im Vordergrund aus bei Hondius in der Dresdner

Saujagd (163), bei Savery in der Hamburger Saujagd (166), bei Frans Snyders in der Münchener Saujagd (172), in der Bärenjagd des Holländ. Meisters in Dresden (204) und in Rutharts Stockholmer Hirschjagd (233). In Bildern wie den Hirschjagden des Paul de Vos in Brüssel (168) und in Stockholm (169), der Diana auf der Hirschjagd des Rubens (KdKS. 357, Berlin), der Saujagd des Jurian Jacobsen in Dresden (195) und der Münchener Saujagd des Roeland Savery (167) sperrt die Verdichtung und Erhöhung der großfigurigen Gruppenglieder den Vordergrund teilweise schon völlig gegen Mittel- und Hintergrund ab.

Die Abriegelung ist dann erreicht bei Rubens in der Neujorcker Wolfsjagd (KdKS. 112), der Dresdner Jagd auf Löwen und Leoparden (KdKS. 113), der Augsburger Jagd auf Krokodil und Flußpferd (KdKS. 114), der Marseiller Saujagd (KdKS. 115) und den Löwenjagden in Petersburg (KdKS. 153) und München (KdKS. 154), bei Frans Snyders in der Dresdner Saujagd (171) und bei Ruthart in der Schleißheimer Hirschjagd (234). Überall hier prallt der Blick gegen die die Höhe und Breite des Vordergrundes fast völlig einnehmenden wildbewegten Großfiguren der Gruppe. Zwischen den Beinen und Leibern der im Vordergrund aufgetürmten Figurenmassen sticht der Blick wie durch Schießscharten einer Mauer hier und da in eine dahinter liegende weit in die Tiefe sich erstreckende Landschaft.

Das Rokoko ist, wenigstens nach unserm Material, der Versammlung der Jagdgruppe auf schmalem Vordergrund nicht geneigt. Diese Anordnung zeigt nur der Kieler Stich Ridingers mit dem von der Meute angefallenen Parforcehirsch (263). Vielleicht kann man Oudrys Stockholmer Gemälde des von den Hunden niedergezogenen Parforcehirsches (261), das Mittelstück aus dem Würzburger Teppich (260), noch dazu rechnen, obwohl die Gruppe der beiden vorn im Wasser sich balgenden Hunde und der Zwischenraum hinter ihnen die Hauptgruppe etwas zurückschiebt und die beiden im Hintergrunde links oben zueilenden Hunde den Blick in die Tiefe ziehen. Die Schabkunstblätter Ridingers „Der gehetzte wehrlose Rehbock" (abgeb. bei Schwarz Katal. Bd. 1 Taf. 35) und „Asia" (abgeb. bei Schwarz a. a. O. Taf. 36) stellen die Hauptgruppe zwar in den Vordergrund, geben ihr aber mit den auf sie von hinten zu kommenden Reitern eine starke Tiefenverbindung. Auch eine Tiefenausdehnung ist nicht beliebt. Verfolgungsgruppen, die vom Vordergrund ab gerade in die Tiefe führen wie z. B. Callots Parforcejagd (152) gibt es nicht. Die Verfolgungsgruppen werden vielmehr mit nur geringer Vor- und Zurückschiebung

im Raum fast bildparallel ein- und auswärts geführt. Entwicklung der Gruppe aus der Ecke oder in die Ecke kommen vor. In dieser Weise sind Oudrys Würzburger Teppiche mit der Rehbockjagd (255), Isaac de Moucherons Berliner Handzeichnung der Hirschjagd (247), Ridingers Berliner Stiche der Hasenhetze (268) und der Parforcejagd (270) sowie Joseph Stephans Münchener Hirschjagdsupraporte (286) gestaltet.

Raumbestimmung durch die Jagdgruppe finden wir in der Art, daß durch Figuren der Gruppe in Anlehnung an das Gelände die Basisausmaße der Gruppe in weiten Zwischenräumen abgesteckt werden. So spannt sich in dem Würzburger Teppich Oudrys mit der Rehbockjagd (255) der dreiecksförmige Tiefenraum der Gruppe von den beiden Teilgruppen des Reiters mit den Hunden und des Rehbocks mit den Hunden bis zu dem einen Reiter vor der Baumgruppe in der Mitte des Hintergrundes. Ähnlich tiefenerweiternd von den Figuren vorn aus wirkt der Reiter hinten am Zaun in dem Berliner Stich Ridingers mit der Hasenhetze (268). Im allgemeinen wohnt den Jagdgruppen des Rokoko keine raumbildende Kraft inne. Sie sind im Verhältnis zur Umwelt auch zu klein gehalten. Die Raumbildung wird von der Umwelt, Gelände, Bäumen, Felsen getragen. Eher schon wirkt die Jagdgruppe raumfüllend. In Ridingers Dresdner Stich der Hirschjagd (272) sind alle Hohlräume des Geländes mit Figuren angefüllt. Auf der abfallenden Felskulisse des Hintergrundes stürzen die Hunde von oben rechts bis unten links wie Wasser im Kanal hinunter, wenden und brechen dann in den freien Platz vorn ein, in dem sie den Hirsch angreifen. In der Schlucht daneben stehen Reiter und ledige Pferde.

C. B. IV. Übersicht über den formalen Aufbau der Gruppe

Die Hauptergebnisse unsrer Untersuchung über den formalen Aufbau der Jagdgruppe in den einzelnen hier behandelten historischen Stilen können wir wie folgt zusammenfassen:

I. Gotik:

a) Pirschgruppe:

weist ausgesprochene Randpolarität von Jäger- und Wildpol mit betonter Raumzäsur und bisweilen Polverstärkung des Jägerpols auf. Eine Verspannung beider Pole erfolgt bisweilen — z. B. Esau schießt Wildpret — durch Drehung des Kopfes des Wildes zum Jäger;

b) Verfolgungsgruppe:
hat fast immer gleichgerichtete Verfolgungs- und Fluchtachse — Ausnahme die Hirschjagd im Lichtenberger Wandgemälde —, öfters breite Verfolgerbasis und Polverspannung durch Kopfdrehung des Wildes zu den Verfolgern so z. B. Jan van Eyck Randleiste im Turiner Gebetbuch, Livre du Roi Modus, Stuttgarter Livre de la chasse — ;

c) Erlegungs- und Kampfgruppe:
hat vorwiegend antithetische Stellung in der Fläche mit deutlicher Raumzäsur, die auch schon zur Zusammenschiebung als „Schichtung" führt z. B. im Pariser Livre de la chasse Taf. 69, gewinkelter gerader Grundriß kommt schon vor wie im Dresdner Livre de la chasse 36, endlich auch bereits die zentripetale nach vorn geöffnete Kreiskomposition wie in der Saujagd des Stundenbuchs des Herzogs von Berry 40;

d) Gruppe im Rahmen:
feste Umschließung auf allen Seiten ist selten, nur zu finden in den Devonshireteppichen, Stuttgarter Livre de la chasse, Oberdeutschem Stuttgarter Meister und Stundenbuch des Herzogs von Berry, dagegen häufig das Streben nach seitlicher Randüberschneidung wie z. B. in der Histoire du bon roi Alexandre und Livre de la chasse sowohl der Pariser wie besonders der Dresdner Handschrift, fast immer feste und betonte Basis, Verneinung im Livre du Roi Modus und etwas auch im Dresdner Livre de la chasse;

e) Gruppe in der Fläche:
die Figur auf zum Teil noch ornamentiertem Leergrund überwiegt, Jäger- und Wildpol sind einerseits durch Leergrund und andererseits durch Umweltfolie verdeutlicht — z. B. Esau schießt Wildpret Donaueschinger Miniatur 2 —, Figur auf Umweltfolie kommt vor, ebenso auch die Figurenfolie z. B. in den Devonshireteppichen, immerhin ist diese Silhouette selten;

f) Gruppe im Bildraum:
das Streben, die Gruppe in die Bildtiefe zu dehnen, ist schon vorhanden, wie z. B. im Livre du Roi Modus, der Histoire du bon roi Alexandre, dem Dresdner Livre de la chasse 28 und auch im Pariser Livre de la chasse;

II. Renaissance:

a) Pirschgruppe:
die Randpolarität von Jäger- und Wildpol mit freier, bisweilen allerdings durch Füllung verunklärter, Raumzäsur ist geblieben, die Gruppe wird gern in die Bildtiefe zurückgeschoben, perspektivische Verkürzung zum Nachteil

des zurückgeschobenen und so verkleinerten Wildpols — Pieter Bruegel d. Ä. und Stradanus — tritt auf;

b) Verfolgungsgruppe:
Verfolgungs- und Fluchtachse sind meistens gleichgerichtet, Abwinkelung kommt indeß schon vor wie z. B. bei Virgil Solis 51. Dazu treten jetzt Querachsen wie z. B. der liegende Schütze bei Tobias Stimmer, die Querachse wächst sich sogar in einem Fall zur Quergruppe aus bei Virgil Solis in der Saujagd mit der Gruppe des gestellten Schweines (55), die Verfolgerbasis dehnt sich in die Breite so bei Virgil Solis' Berliner Hirschhatz und Stradanus, die Aufhaltung des Bewegungsstromes beim Wild durch Bäume und Netze erscheint so z. B. bei Holbein, Baldung-Grien und Virgil Solis;

c) Erlegungs- und Kampfgruppe:
die einfache antithetische Gruppe, allerdings mit Polverstärkung, ist geblieben so z. B. bei Burgkmair und van Orley, häufiger wird aber die zentripetale nach vorn geöffnete Kreiskomposition mit Verdichtung — Anklammerhund —, dem in die Bildfläche gesetzten Wild und auch schon aktiver Überhöhung, so bei dem Braunschweiger Flämischen Meister;

d) Gruppe im Rahmen:
allgemein ist die strenge Betonung des Bildrahmens, insbesondere der Basis, nur bei Stradanus und einmal bei Burgkmair ist die Basis aufgelöst;

e) Gruppe in der Fläche:
vorherrschend ist die Figur auf Umweltfolie, Leergrund wird vermieden, und wenn er vorhanden ist, durch Überschneidungen entwertet, Sonderfolien tauchen auf z. B. bei Cranach, die Silhouette wird häufiger, aber nicht ausgesprochen auf Leergrund und daher wenig wirksam;

f) Gruppe im Bildraum:
außer bei Burgkmair wird die Gruppe in den Vordergrund gebracht, zumeist schmaler Vordergrundsstreifen dazu gegeben, es findet sich auch Tiefenerstreckung so bei Virgil Solis Hirschhatz 51, Monatsbild 54, und bei Stradanus;

III. Barock:

a) Pirschgruppe:
keine Randpolarität mehr, auch kein ausgesprochener Freiraum, der im Großraum des Bildganzen untergeht, Stellung in der Fläche kommt vor, der Wildpol fällt manchmal weg, die Gruppe wird schräg bildeinwärts angeordnet mit perspektivischer Verkleinerung, meist mit zurückgeschobenem Wildpol, aber auch mit umgekehrt vorgeschobe-

nem Wildpol wie in der Jagd auf Wasserwild des Abraham Hondius (161), Figuren meist mittelgroß;

b) Verfolgungsgruppe:
eine einfache gleichgerichtete Verfolgungs- und Fluchtachse gibt es nicht mehr, sie ist zumindest durch Querachsen zusätzlich verändert, die Querachse verbreitert sich zur Quergruppe wie z. B. bei Paul de Vos' Stockholmer Hirschjagd (169), die Verfolgungsachse vervielfacht sich, die Verfolgungsbasis verbreitert sich sehr stark und führt zur Zentralisierung des Wildes, Aufhaltepole sind häufig z. B. bei Paul Bril, Rubens, Merian, Jakob van Ruisdael, Dirk Maes;

c) Erlegungs- und Kampfgruppe:
antithetische und geschichtete Kampfgruppe kommt noch selten vor, so bei Savery, Tempesta, die Regel bildet die zentripetale nach vorn geöffnete Kreisgruppe, die jetzt neu durch zentripetale und zentrifugale flügelartige Ausläufer erweitert wird, aktive und passive Überhöhung kommt vielfach vor, so bei Rembrandt, Rubens, auch eine Erweiterung des Gruppenkerns durch konzentrische Verdoppelung des kreisförmigen Jägergrundrisses kommt ein Mal vor bei dem Holländ. Meister der Bärenhatz (204), der Grundriß der Gruppe ist kreisförmig und elliptisch, neu ist die Mehrheit von Kampfgruppen mit geradem Grundriß, dessen Achsen sich kreuzen und an den Schnittpunkten gemeinsame Figuren aufweisen — so Vinckeboons Wolfsjagd 134, Rubens Neujorcker Wolfsjagd, Jagd auf Löwen und Leoparden, Münchener Löwenjagd, außerdem treten Mischformen der Gruppe auf, Verbindung von Gruppen mit rein gebogener und mit rein geradliniem Grundriß z. B. Vinckeboons Saujagd 141, Hirschjagd 140;

d) Gruppe im Rahmen:
jetzt kommt die aufs Höchste gesteigerte Auflösung des Rahmens, besonders der Basis, die Randfiguren werden zum großen Teil überschnitten, indeß findet sich auch noch Rahmenbetonung so bei Bril, Vinckeboons, Savery und Merian, freilich dann meist einseitig;

e) Gruppe in der Fläche:
jetzt erscheint die Großsilhouette auf Leergrund mit starker Wirkung — Rubens, Snyders, Ruthart — die Umweltfolie kommt daneben auch vor, besonders bei Wouwerman, auch die Sonderfolie wird verwandt so bei Vinckeboons z. B. in der Fuchsjagd 133 und bei Keirincx 188;

f) Gruppe im Bildraum:
zeigt immer die Anordnung auf schmaler Basis im Vordergrund, diese reine Vordergrundsanordnung gipfelt mit Über-

gängen dann in der nahezu völligen Abriegelung des Mittel- und Hintergrundes durch vollplastische, lebhaft bewegte Großfiguren — Rubens, Snyders, Ruthart —, bisweilen setzt sich die Vordergrundsgruppe, besonders bei der Verfolgungsgruppe, auch in die Tiefe hinein fort so z. B. bei Callot, Wouwermann 159, Dirk Maes 201, Rugendas 241;

IV. Rokoko:

a) Pirschgruppe:
die Raumzäsur zwischen Jäger- und Wildpol ist geblieben, auch die Randpolarität des Jägerpols, der Wildpol ist bisweilen durch Anordnung in der Bildmitte — Ridinger Brunftschießen, Auerhahnbalz — betont, die Gruppe weist eine gemäßigte Tiefenschräge auf, Jägerpol durch Vielfigurigkeit meist verstärkt;

b) Verfolgungsgruppe:
die einfache gleichgerichtete Verfolgungs- und Fluchtachse taucht wieder auf, und zwar ohne Querachse, so z. B. bei Querfurt, Ridinger, häufiger ist indeß die Mehrheit von Verfolgerachsen mit breiter Verfolgerbasis, auch Querachsbildung und Winkelung der Verfolger- und Fluchtachse, Aufhaltepole finden sich nicht, neu ist ein Einzelfall des Zweistockbildes bei Oudry;

c) Erlegungs- und Kampfgruppe:
die einfache antithetische Kampfgruppe finden wir bei Chodowietzki, eine geschichtete Gruppe bei Ridinger in dem Bild „Asia", sonst kommen sowohl geradlinige — Ridinger Parforcejagd 271, Oudry Wolfjagd 259 — wie gebogene Grundrisse, meist in gedrückter elliptischer Form vor;

d) Gruppe im Rahmen:
eine ausgesprochene Rahmenbetonung gibt es nicht, auch keine auffallende Rahmenüberschneidung, das ganze Bild läuft auseinander;

e) Gruppe in der Fläche:
auch die Silhouette, insbesondere die Großsilhouette auf Leergrund, hat aufgehört, die Umweltfolie herrscht, die Sonderfolie findet sich z. B. bei Oudry in der Saujagd 258;

f) Gruppe im Bildraum:
die Anordnung auf schmalem Vordergrundsstreifen kommt nicht mehr vor, auch keine eng zusammenhängende Ausdehnung in die Bildtiefe, die Figuren zerstreuen sich, wenn auch mit kleinen Ballungen, über den ganzen Bildraum, raumbildende Kraft wohnt ihnen nicht inne, anstatt dessen wirken sie in Anpassung an das Gelände raumfüllend.

Literatur-Verzeichnis.

1. von Arps-Aubert, Rudolf: Die Entwicklung des reinen Tierbildes in der Kunst des Paulus Potter, Halle a. S. 1932.
2. Berger, Arthur: Die Jagd aller Völker im Wandel der Zeit, Berlin, 1928.
3. Burckhardt, Jacob: Über die niederländische Genremalerei, in: Jacob Burckhardt Vorträge 1844—1877, herausgegeben von Emil Dürr, Basel, 1918.
4. derselbe: Über erzählende Malerei, wie vorstehend.
5. derselbe: Erinnernugen aus Rubens, in: Jacob Burckhardt-Gesamtaausgabe, 13. Band, Berlin-Leipzig, 1934.
6. Döbel, Heinrich Wilhelm: Neueröffnete Jäger-Practica oder der wohlgeübte und erfahrne Jäger, 3. Aufl., 1783.
7. Dubos, Abbé: Réflexions critiques sur la poesie et sur la peinture, 6. Aufl., Paris, 1755.
8. Dürkop, Johannes: Der Meister des Hausbuchs, Dissertation, Halle, 1931.
9. Dvořák, Max: Idealismus und Naturalismus in der Gotischen Skulptur und Malerei, in: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München, 1924.
10. Friedländer, Max J.: Über die Darstellung der Bewegung, in: Kunst und Künstler, September 1932, Berlin.
11. derselbe: Pieter Bruegel, Berlin, 1921.
12. Gerstenberg, Kurt: Ideen zu einer Kunstgeographie Europas, Leipzig, 1922.
13. derselbe: Die ideale Landschaftsmalerei, Halle, 1923.
14. Hetzer, Theodor: Das deutsche Element in der italienischen Malerei des sechszehnten Jahrhunderts, Berlin, 1929.
15. Die Hohe Jagd: herausgegeben von C. Alberti u. a., Berlin 1905.
16. Kauffmann, Hans: Albrecht Dürers rhytmische Kunst, Leipzig, 1924.
17. Kleinpaul, Rudolf: Die Jagd im Mittelalter, Leipzig, 1893.
18. Koepert, Otto: Vom deutschen Weidwerk, Band 3 der Naturschutzbücherei, Berlin, 1929.
19. Kurth, Betty: Gotische Bildteppiche aus Frankreich und Flandern, München, 1923.
20. Luzzatto, Guido Lodovico: Die Frage des Moments in der Dürerschen Kunst, in: Albrecht Dürer Festschrift der internationalen Dürer-Forschung, herausgegeben vom Cicerone, Leipzig-Berlin, 1928.
21. van Marle, Raimond: Iconographie dee l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la décoration des demeures, la vie quotidienne, La Haye, 1931.

22. Oldenburg, Rudolf: Peter Paul Rubens, herausgegeben von Wilhelm von Bode, München und Berlin, 1922.
23. Pächt, Otto: Die Historische Aufgabe Michael Pachers, in: Kunstwissenschaftliche Forschungen, Band 1, 1931.
24. derselbe: Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts, ebenda, 2. Band, 1933.
25. derselbe: Österreichische Tafelmalerei der Gotik, Augsburg, 1929.
26. Panofsky, Erwin: Besprechung von Hans Kauffmanns Albrecht Dürers rhytmischer Kunst im Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1926 Seite 136—192.
27. Stange, Alfred: Deutsche Malerei der Gotik, Band 1, Berlin, 1934.
28. Wertheimer, Max: Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung, Zeitschrift für Psychologie 61. Band, Leipzig, 1912, Seite 161—265.
29. derselbe: Über Gestalttheorie, Sonderdruck des Symposion Heft 1, Erlangen, 1925.
30. Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 5. Aufl., München, 1921.
31. derselbe: Die Kunst Albrecht Dürers, 5. Aufl., München, 1926.
32. Worringer, Wilhelm: Lukas Cranach, München und Leipzig, 1908.

Verzeichnis der Lichtbilder.

fd. Nr.	Meister und Gegenstand	Standort	Aufnahme
1.	König Johann auf der Jagd, Miniatur	London, Brit. Mus.	Marburg, Kunsthistor. Institut
2.	Esau schießt Wildpret, Miniatur	Donaueschingen, Fürstl. Biblioth.	Fürstl. Bibl. dort
3.	Esau schießt Wildpret, Miniatur	Fulda, Landesbibliothek	Landesbibliothek dort
4.	Esau schießt Wildpret, Miniatur	München, Staatsbibl.	dort
5.	Histoire du bon roi Alexandre, Miniatur	Berlin, Kupferstichkabinett	desgl.
6.	desgl.	desgl.	desgl.
7.	desgl.	desgl.	desgl.
8.	Hirschjagd, Wandgemälde Burg Lichtenberg	Innsbruck, Museum Ferdinandeum	Österr. Lichtbildstelle
9.	Jagd auf das Einhorn, Miniatur	Oxford, Bodleian Library	dort
10.	desgl.	desgl.	desgl.
11.	Szene aus dem Leben Ottos von Machland, Miniatur	Kremsmünster, Stift	Hans Meizeder, dort
12.	Livre du Roi Modus, König Modus gibt Anweisungen an sein Jagdgefolge, Miniatur	Berlin, Kupferstichkabinett	dort
13.	desgl., Reiherbeize	desgl.	desgl.
14.	desgl., Saujagd	desgl.	desgl.
15.	desgl., Saujagd	desgl.	desgl.
16.	desgl., Hirschjagd	desgl.	desgl.
17.	desgl., Hirschjagd	desgl.	desgl.
18.	desgl., Curée	desgl.	desgl.
19.	desgl., Bestätigen	desgl.	desgl.
20.	desgl., Antichrist	desgl.	desgl.
21.	Livre de la chasse Titelblatt, Miniatur	Stuttgart, Landesbibliothek	dort
22.	desgl., Gaston Pébus empfängt Falkner	desgl.	desgl.
23.	Livre de la chasse Titelbild, Miniatur	Dresden, Landesbibliothek	dort, Histor. Museum
24.	desgl., Gaston Phébus lehrt Rufen und Blasen, Miniatur	desgl.	desgl.
25.	desgl., Bärenjagd	desgl.	desgl.
26.	desgl., Bestätigen	desgl.	desgl.
27.	desgl., Hasenjagd	desgl.	desgl.
28.	desgl., Saujagd	desgl.	desgl.
29.	desgl., Saujagd	desgl.	desgl.
30.	desgl., Rotwildpirsch	desgl.	desgl.
31.	desgl., Saujagd	desgl.	desgl.
32.	desgl., Hirschjagd	desgl.	desgl.
33.	desgl., Wolfsjagd	desgl.	desgl.
34.	desgl., Hirschjagd	desgl.	desgl.
35.	eingestelltes Jagen	desgl.	desgl.
36.	desgl., Saujagd zu Pferde	desgl.	desgl.
37.	Maria im hortus clausus Wirkteppich	München, Nationalmuseum	dort

Lfd. Nr.	Meister und Gegenstand	Standort	Aufnahme
38.	Hausbuchmeister, Hirschjagd	Berlin, Kupferstichkabinett	dort
39.	Kopie nach Jan van Eyck, Jagd des Herzogs von Burgund	Versailles	Paris, Archives phot.
40.	Stundenbuch des Herzogs von Berry, Saujagd, Miniatur	Chantilly	desgl.
41.	Münchener Schule, Gründung des Klosters Polling	Schleißheim	München, Staatl. Gemäldesammlung
42.	Oberdeutsch, Hirschjagd	Stuttgart, Staatsgalerie	dort
43.	Flämische Schule, Hl. Gilles ein Reh behütend	London, Nat. Galerie	Hanfstaengl
44.	Cranach, Ausritt zur Jagd	Sammlung Graf Yorck v. Wartenburg ehem.	Leipzig, Boerner
45.	desgl., Hirschjagd	Kopenhagen, Staatl. Gemäldegalerie	dort
46.	desgl., Hirschjagd	Madrid, Prado	Hanfstaengl
47.	desgl., Hirschjagd	desgl.	desgl.
48.	Schaffner, Martin, Graf Wolfgang v. Oettingen	München, Ältere Pinakothek	dort
49.	Bruegel, Pieter d. Ä., Landschaft mit Hasenjagd	Berlin, Kupferstichkabinett	dort
50.	Hau Balthasar, Entwurf zu einer Wappenscheibe der Herren von Lichtenfels	Bern, Hist. Museum	Berlin, Kunstbibliothek
51.	Solis, Virgil, Hirschhatz	Berlin, Kupferstichkabinett	dort
52.	desgl., Entenjagd	desgl.	desgl.
53.	desgl., Bärenjagd	desgl.	desgl.
54.	desgl., Beizjagd und Hirschjagd	Budapest, Nat. Galerie	Berlin, Kunstbibliothek
55.	Amman, Jost, Saujagd	Berlin, Kupferstichkabinett	dort
56.	desgl., Hasenjagd	desgl.	dort
57.	desgl., Falkenbeize	desgl.	desgl.
58.	desgl., Entwurf zu einem Glasgemälde mit dem Wappen der Grafen von Sulz	Zürich, Sammlung der antiquar. Gesellschaft	Berlin, Kunstbibliothek
59.	desgl., Saujagd	Berlin, Kupferstichkabinett	dort
60.	desgl., Monatsbild, der Lenz	Braunschweig, Landesmuseum	desgl.
61.	Stimmer, Tobias, Hirschjagd	ehem. Sammlg. v. Lanna	desgl.
62.	Ostendorfer, Rotwildrevier	Berlin, Kupferstichkabinett	dort
63.	desgl., desgl.	desgl.	desgl.
64.	Baldung-Grien, Hans, Wappenscheibe, oberer Teil	Coburg, Veste	dort
65.	Collaert, Adrian, Hirschjagd	Berlin, Kupferstichkabinett	dort
66.	desgl., Hirsche	desgl.	desgl.
67.	desgl., Vor der Sintflut	desgl.	desgl.
68.	unbek. Meister, Hirschjagd	Dessau, Anhalt. Gemäldegalerie	dort

Nr.	Meister und Gegenstand	Standort	Aufnahme
69.	Massys, Cornelis, Landschaft mit Hirschjagd und Beizjagd	desgl.	desgl.
70.	Brüsseler Jagdteppich 16. Jh.	Kunsthandel	
71.	Flämischer Meister, Hirschjagd im Schloßzwinger	Braunschweig, Gemäldegalerie	Bruckmann
72.	Basler Meister um 1510, Entwurf zu einem Glasgemälde mit dem Wappen der Herren von Hattstadt	Bern, Histor. Museum	Berlin, Kunstbibliothek
73.	Bocksberger, Rotwild	Jagdschloß Grünau	Neuburg a. D., Julius Sayle
74.	Berner Meister um 1530, Wappenscheibe		Berlin, Kunstbibliothek
75.	Holbein d. J., Hirschjagd	Berlin, Kupferstichkabinett	dort
76.	van Orley, Jagdteppich Januar, Saujagd	Paris, Louvre	Paris, Archives Photographiques
77.	desgl., Februar, Versammlung	desgl.	desgl.
78.	desgl., April, Rückkehr	desgl.	desgl.
79.	desgl., Mai. Versammlung	desgl.	desgl.
80.	desgl., Juni, Curée	desgl.	desgl.
81.	desgl., Juli, Meldung	desgl.	desgl.
82.	desgl., August, Hirschsprengen	desgl.	desgl.
83.	desgl., September, Hirschjagd	desgl.	desgl.
84.	desgl., Teil von September	desgl.	desgl.
85.	desgl., Oktober, Frühstück	desgl.	desgl.
86.	desgl., Teil von Oktober	desgl.	desgl.
87.	desgl., Dezember, Saujagd	desgl.	desgl.
88.	Burgkmair, Theuerdank, Gemsjagd	Berlin, Kunstbibl.	dort
89.	desgl., desgl.	desgl.	desgl.
90.	desgl., desgl.	desgl.	desgl.
91.	desgl., desgl.	desgl.	desgl.
92.	desgl., desgl.	desgl.	desgl.
93.	desgl., Bärenjagd	desgl.	desgl.
94.	desgl., desgl.	desgl.	desgl.
95.	desgl., Saujagd	desgl.	desgl.
96.	desgl., Hirschjagd, Unfall	desgl.	desgl.
97.	desgl., Saujagd, Unfall	desgl.	desgl.
98.	desgl., Hirschjagd	desgl.	desgl.
99.	desgl., Saujagd	desgl.	desgl.
100.	desgl., desgl.	desgl.	desgl.
101.	desgl., Unfall	desgl.	desgl.
102.	desgl., Kaiser mit Leithund	desgl.	desgl.
103.	desgl., Saujagd	desgl.	desgl.
104.	desgl., desgl.	desgl.	desgl.
105.	desgl., Bärenjagd	desgl.	desgl.
106.	desgl., Weißkunig, Hirschsprengen	desgl.	desgl.
107.	desgl., der junge Weißkunig	desgl.	desgl.
108.	desgl., Falkenbeize	desgl.	desgl.
109.	desgl., Hirschjagd	desgl.	desgl.
110.	Stradanus, Johannes, Hirschjagd	Stuttgart, Gemälde-Galerie	Stuttgart, Technische Hochschule

Lfd. Nr.	Meister und Gegenstand	Standort	Aufnahme
111.	desgl., desgl.	desgl.	desgl.
112.	desgl. Hirschjagd für den König von Frankreich	desgl.	desgl.
113.	desgl. Bogenschütze	desgl.	desgl.
114.	desgl., Hirschjagd	desgl.	desgl.
115.	desgl., Teppich, Saujagd	Florenz, Poggio Imperiale	Uffizien, dort
116.	desgl., Dachsjagd	desgl.	desgl.
117.	desgl., Stachelschweinsjagd	desgl.	desgl.
118.	desgl., Wolfsjagd	desgl.	desgl.
119.	desgl., desgl.	desgl.	desgl.
120.	desgl., Saujagd	desgl.	desgl.
121.	desgl., desgl.	desgl.	desgl.
122.	Coninxloo, Gillis van, Waldlandschaft	Berlin, Jagdschloß Grunewald	Berlin, Verwaltung der Staatl. Schlösser und Gärten
123.	Candid, Peter (de Wit), Entwurf für einen Teppich	München, Graph. Sammlung	dort
124.	Bruegel, Jan d. Ä., Landschaft mit Rohrdommeljäger	Dresden, Staatl. Gemäldegalerie	dort
125.	derselbe, Heil. Hubertus	Berlin, Kaiser Friedr. Museum	dort
126.	Bril, Paul, Landschaft	Hannover, Museum	dort
127.	ders., Hirschjagd	Rom, Galerie Doria	Florenz, Alinari
128.	ders., desgl.	Florenz, Pitti	desgl.
129.	ders., Entenjagd	Paris, Louvre	dort, Archives Photographiques
130.	Bril, M., Hirschjagd	desgl.	desgl.
131.	Vinckeboons, David, Hasenjagd	Berlin, Kupferstichkabinett	dort
132.	ders., Reiherbeize	desgl.	desgl.
133.	ders., Fuchsfang	desgl.	desgl.
134.	ders., Wolfsjagd	desgl.	desgl.
135.	ders., Bärenhatz	desgl.	desgl.
136.	ders., Straußenfang	desgl.	desgl.
137.	ders., Löwenjagd	desgl.	desgl.
138.	ders., Elefantenjagd	desgl.	desgl.
139.	ders., Hasenjagd	desgl.	desgl.
140.	ders., Hirschjagd	desgl.	desgl.
141.	ders., Saujagd	desgl.	desgl.
142.	ders., Fuchs- oder Wolfsjagd	desgl.	desgl.
143.	Meister I. B. mit dem Vogel, Meleagerjagd	desgl.	desgl.
144.	Rubens, P. P., Landschaft mit Schnepfenfang	Halle a. S., Kunstgeschichtl. Institut der Universität	dort, Photogr. Institut der Universität
145.	ders., Handzeichnung zur Meleagerjagd in Madrid, Prado	Sammlung Franz Königs, Haarlem	dort
146.	ders., Landschaft mit Jägern	Berlin, Kaiser Friedr. Museum	dort
147.	ders., Meleagerjagd	Madrid, Prado	Hanfstaengl
148.	ders., The wounded stag	Philadelphia, Museum	dort
149.	Galle, Cornelis, Löwenjagd	Berlin, Kupferstichkabinett	dort

d. r.	Meister und Gegenstand	Standort	Aufnahme
50.	Honthorst, Gerard, Meleagerjagd	desgl.	desgl.
51.	ders., Diana und Nymphen	Berlin, Jagdschloß Grunewald	dort, Verwaltung der Schlösser u. Gärten
52.	Callot, Jaques, Kopie von Paul de Vos, Hirschjagd	München, Ältere Pinakothek	dort
53.	Wouwerman, Pieter, Halt auf der Jagd	Leipzig, Museum	dort
54.	Wouwerman, Philips, Halali	München, Ält. Pinak.	dort
55.	ders., Parforcejagd	Kopenhagen, Staatl. Gemäldegalerie	dort
56.	ders., Reiherbeize	Dresden, Staatl. Gemäldegalerie	dort
57.	ders., Saujagd im Flußtal	desgl.	desgl.
58.	ders., Hirschjagd am Fluß	desgl.	Bruckmann A.-G.
59.	ders., Hirschjagd	desgl.	dort
60.	ders., Hirschjagd	Paris, Louvre	dort, Archives Photographiques
61.	Hondius, Abraham, Entenjagd	Berlin, Kupferstichkabinett	dort
62.	ders., Saujagd	Florenz, Uffizien	dort, Alinari
63.	ders., Saujagd	Dresden, Staatl. Gemäldegalerie	dort
64.	Bosche, Philipp van den, Landschaft	Berlin, Kupferstichkabinett	dort
65.	Venne, Adriaen van de, Jagdgesellschaft	desgl.	desgl.
66.	Savery, Roeland, Saujagd	Hamburg, Kunsthalle	dort
67.	ders. desgl.	München, Ält. Pinak.	dort
68.	Vos, Paul de, Hirschjagd	Brüssel, Museum	Bruckmann A.-G.
69.	ders., desgl.	Stockholm, Nat. Museum	dort
70.	Uden, Lucas van, Landschaft	Berlin, Kupferstichkabinett	dort
71.	Snyders, Frans, Saujagd	Dresden, Staatl. Gemäldegalerie	dort
72.	ders., desgl.	München, Ält. Pinak.	Bruckmann A.-G.
73.	Willaerts, Adam, Ziegenjagd	Hamburg, Kunsthalle	dort
74.	Everdingen, Allaert van, Hirschjagd im Bergsee	Dresden, Staatl. Gemäldegalerie	dort
75.	ders., Landschaft mit Jägern	Berlin, Kupferstichkabinett	dort
76.	Moucheron, Frederik de, Waldlandschaft mit Jägern	Dresden, Staatl. Gemäldegalerie	dort
77.	Avercamp, Hendrik, Flußlandschaft	Berlin, Kupferstichkabinett	dort
78.	Wildens, Jan, Winterlandschaft mit einem Jäger	Dresden, Staatl. Gemäldegalerie	dort
79.	Coninck, David de, Falkenjagd	Amsterdam, Rijksmuseum	Bruckmann A.-G.
80.	Weyer, Jakob, Falkenjagd	Hamburg, Kunsthalle	dort
81.	Cuyp, Aelbert, knieender Jäger	Berlin, Kupferstichkab.	dort
82.	Boel, Peter, Hirschjagd	desgl.	desgl.
83.	van der Meulen, Adam Frans, eine Treibjagd	desgl.	desgl.

Lfd. Nr.	Meister und Gegenstand	Standort	Aufnahme
184.	van der Meulen, Schloß Vincennes	Paris, Louvre	dort, Archives Photographiques
185.	Teniers d. J., Falkenbeize	desgl.	desgl.
186.	Lorrain, Claude, Landschaft am Fluß mit 2 Jägern und Maler, aus dem Liber veritatis	Berlin, Kunstbibliothek	dort
187.	Keirincx, Alexander, Landschaft	Berlin, Kais. Friedr. Mus.	dort
188.	ders., desgl.	Berlin, Kupferstichkabinett	dort
189.	Vlieger, Simon de, 2 Jäger im Eichwalde	Stockholm Nat. Museum	dort
190.	Fyt, Jan, Rehjagd	Berlin, Kais. Friedr. Mus.	dort
191.	Looten, Jan, Landschaft mit Jäger	Hamburg, Kunsthalle	dort
192.	Berchem, Claes (Nicolaes) Pietersz, Saujagd	Haag, Gemäldegalerie	Bruckmann A.-G.
193.	Ruisdael, Jakob van, Weiher am Walde	Hamburg, Kunsthalle	dort
194.	ders., die Jagd	Dresden, Staatl. Gemäldegalerie	dort
195.	Jacobsen, Jurian, Saujagd	desgl.	desgl.
196.	Niederländisch um 1620, Hirschjagd	Berlin, Kupferstichkabinett	dort
197.	Stevens, Pieter?, Hirschjagd	desgl.	desgl.
198.	Wijnants, Jan?, Hirschjagd am Waldbach	Dresden, Staatl. Gemäldegalerie	dort
199.	ders., Landschaft mit Hasenjagd	München, Ält. Pinakothek	dort
200.	Weenix, Jan d. J., Jagdstilleben	desgl.	Bruckmann A.-G.
201.	Maes, Dirk, Wilhelm III. auf der Hirschjagd	Schloß Het Loo	Photograph A.G. Stokhuijzen in Apeldoorn
202.	ders., Große Hirschjagd	Berlin, Kupferstichkabinett	dort
203.	Hagen, Joris van der, Landschaft mit Hirschjagd	Hamburg, Kunsthalle	dort
204.	Holländ. Meister des 17. Jhs. Bärenjagd	Dresden, Staatl. Gemäldegalerie	dort
205.	Haensbergen, Johannes van, Bildnis einer Dame	desgl.	desgl.
206.	Mach, van der, J., Bildnis	Leipzig, Museum	dort
207.	Mytens, Jan, Bildnis	Dessau, Anhalt. Gemäldegalerie	dort
208.	Berckheijde, Job Adriaensz u. Gerit, Hirschjagd des Kurfürsten von der Pfalz	Leipzig, Museum	dort
209.	Begeyn, Abraham Cornelisz, Friedrich III. auf der Jagd an der Havel	Berlin, Jagdschloß Grunewald	dort, Verwaltung der Schlösser und Gärten
210.	Dalen, Cornelisz van, der Große Kurfürst und Gemahlin auf der Falkenjagd	ehem. Sammlung Graf York von Wartenburg	Leipzig, Börner

d. r.	Meister und Gegenstand	Standort	Aufnahme
1.	Willmann, Michael	Berlin, Kupferstichkabinett	dort
2.	unbek. Meister, Bildnis des Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen, Miniatur	Dresden, Staatl. Historisches Museum	dort
3.	unbek. Meister, Kurfürst Ferdinand Maria von Bayern auf der Hirschjagd	Schleißheim, Schloß	München, Bayer. Staatsgemäldesammlung
4.	unbek. Meister, Tierhatz Fuchs- und Hasenhetze	Dresden, Historisches Museum	dort
5.	desgl., Hetzjagd auf der Elbe bei Dresden am 19. 9. 1614	desgl.	desgl.
6.	desgl., Tierhatz auf dem Alten Markt in Dresden	desgl.	desgl.
7.	desgl., Hetzjagd auf der Elbe bei Dresden, mit Jägerhof	desgl.	desgl.
8.	sächs. Künstler um 1670, Tierhatz im Großen Schloßhof in Dresden	desgl.	desgl.
9.	unbek. Meister, Tierhatz im „Hölzernen Amphitheater"	desgl.	desgl.
20.	Merian, Mathäus, Vogelstellen	Halle a. S., Kunstgeschichtl. Institut der Universität	Photographisches Institut der Universität dort
21.	ders., „ein Wald an der Birß"	desgl.	desgl.
22.	ders., Hasenjagd	desgl.	desgl.
23.	ders., Saujagd	desgl.	desgl.
24.	ders., Hirschjagd	desgl.	desgl.
25.	ders., Bärenjagd	desgl.	desgl.
26.	ders., Saujagd	desgl.	desgl.
27.	ders., Hirschjagd	desgl.	desgl.
28.	unbek. Meister, Saupirsch	desgl.	desgl.
29.	desgl., Hirschjagd	desgl.	desgl.
30.	desgl., Hirschjagd	desgl.	desgl.
31.	desgl., Entenjagd	desgl.	desgl.
32.	unbek. Meister, Hasenjagd	Halle a. S., Kunstgeschichtl. Institut der Universität	Photographisches Institut der Universität, dort
33.	Ruthart, Carl Andreas, Hirschjagd	Stockholm, National Museum	dort
34.	ders., Hirschjagd	Schleißheim	München, Bayer. Staatsgemäldesammlung
35.	ders., Hirschjagd	Dresden, Staatl. Gemäldegalerie	dort
36.	ders., Hirschjagd, Lithographie von Brausewald	Berlin, Kupferstichkabinett	dort
37.	ders., Bärenhatz, Lithographie von Brausewald	desgl.	desgl.
38.	ders., Bärenhatz	Paris, Louvre	dort, Archives Photographiques
39.	Rugendas, Georg Philipp, Saujagd	Berlin, Kupferstichkabinett	dort

Lfd. Nr.	Meister und Gegenstand	Standort	Aufnahme
240.	ders., Hasenjagd	desgl.	desgl.
241.	ders. Hirschhatz	desgl.	desgl.
242.	ders., Sauhatz	desgl.	desgl.
243.	ders., Jagdaufbruch	desgl.	desgl.
244.	Leibgebe, Paul, Hirschjagd	desgl.	desgl.
245.	Tempesta, Peter Mulier, Saujagd	desgl.	desgl.
246.	ders., Bärenjagd	Halle a. S., Kunstgeschichtl. Institut der Universität	dort, Photograph. Institut der Universität
247.	Moucheron, Isaac de, Hirschjagd	Berlin, Kupferstichkabinett	dort
248.	Oudry, Jean Baptiste, Teppiche mit der Jagd König Ludwigs XV. von Frankreich, Fahrt zum Stelldichein	Florenz, Uffizien	dort, Alinari
249.	ders., Stelldichein	desgl.	desgl.
250.	ders., der König mit dem Leithund	desgl.	desgl.
251.	ders., Hirschjagd	desgl.	desgl.
252.	ders., Hirschjagd	desgl.	desgl.
253.	ders., Curée	desgl.	desgl.
254.	ders., Curée	desgl.	desgl.
255.	ders., Würzburger Jagdteppiche, Rehjagd	Würzburg, Schloß	dort
256.	ders., Jäger mit Schweißhund	desgl.	desgl.
257.	ders., Fuchsjagd	desgl.	desgl.
258.	ders., Saujagd	desgl.	desgl.
259.	ders., Wolfsjagd	desgl.	desgl.
260.	ders., Hirschjagd	desgl.	desgl.
261.	ders., Hirschjagd	Stockholm, Nat. Museum	dort
262.	ders., Handzeichnung, Hirschjagd	Paris, Ecole nationale des Beaux Arts	dort, Archives Photographiques
263.	Ridinger, Johann Elias Parforcehirsch von der Meute gestellt	Kiel, Kunsthistorisches Institut der Universität	dort
264.	ders., Bildnis eines Jägers	Berlin, Kupferstichkabinett	dort
265.	ders., Bildnis einer Jägerin	desgl.	desgl.
266.	ders., Wasserjagd	desgl.	desgl.
267.	Ridinger, Johann Elias, Auerhahnjagd	Berlin, Kupferstichkabinett	dort
268.	ders., Hasenhetze	desgl.	desgl.
269.	ders., das Brunftschießen	desgl.	desgl.
270.	ders., Parforcejagd	desgl.	desgl.
271.	ders., Erlegung eines Parforcehirsches	Dresden, Kupferstichkabinett	dort
272.	ders., desgl.	desgl.	desgl.
273.	ders., Rebhühnerjagd mit dem Hamen	Berlin, Kupferstichkabinett	dort
274.	ders., Sprengen des Hirsches	desgl.	desgl.
275.	ders., Wolfsjagd am Luder	desgl.	desgl.
276.	ders., Beizjagd auf Enten	desgl.	desgl.

Lfd. Nr.	Meister und Gegenstand	Standort	Aufnahme
277.	ders., Reiherbeize	desgl.	desgl.
278.	ders., Einsprung	desgl.	desgl.
279.	ders., Fuchseisen und -fallen	desgl.	desgl.
280.	ders., Der Falkner	desgl.	desgl.
281.	Querfurt, August, Hirschjagd	Schleißheim, Schloß	München, Bayer. Staatsgemäldesammlung
282.	ders., Halte de chasse, Lithographie von v. Brandenstein	Berlin, Kupferstichkabinett	dort
283.	Hirt, Wilhelm Friedrich, Hirschjagd	Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie	dort
284.	Bidermann, Jagd auf dem Starnberger See	München, Bayer. Nationalmuseum	dort
285.	Stuber, Nikolaus, desgl.	desgl.	desgl.
286.	Stephan, Joseph, Hirschjagd	München, Schloß Nymphenburg	dort, Verwaltung der Staatl. Schlösser, Gärten u. Seen
287.	ders., Jagdhund „Tendresse“	desgl.	desgl.
288.	Weber, Michael, Jagd bei Pullach	desgl.	desgl.
289.	Chodowietzki, Gottfried, Saujagd	Berlin, Kupferstichkabinett	dort
290.	Le Moine, François, Jagdfrühstück	München, Ält. Pinakothek	Hanfstaengl
291.	Janneck, Franz Christoph, Falkenjagd	Nürnberg, Germanisches Museum	dort

Lebenslauf.

Am 1. April 1887 bin ich Otto Heinrich Hermann von Bockelberg in Torgau (Elbe) als Sohn des Kgl. Preuß. Hauptmanns und Compagniechefs im Thüring. Infanterie-Regiment Nr. 72 Paul Heinrich von Bockelberg und seiner Ehefrau Wilhelmine Dorothee geb. Pehlemann, Tochter des Oberbürgermeisters Hermann Pehlemann in Stargard i. Pom., geboren. Ich bin evangelischer Religion und deutscher Staatsangehöriger. In Dessau bestand ich nach Besuch der Vorschule und des Herzogl. Friedrichs-Gymnasiums das Abiturentenexamen im Jahre 1907. Ich studierte nun von 1907 bis 1909 in München und von 1909 bis 1911 in Halle (Saale) die Rechte. 1912 bestand ich in Naumburg (Saale) das Gerichtsreferendarexamen. Den Weltkrieg machte ich als Frontkämpfer bei der Infanterie im Westen und im Osten mit. 1916 wurde ich zum Offizier befördert. Im Jahre 1917 verheiratete ich mich mit Hanna Luise von Dietze in Rittergut Barby (Elbe). Das Gerichtsassessorexamen bestand ich 1920. Mit einer planmäßigen Stelle als Richter wurde ich im Jahre 1927 bei dem Amtsgericht in Weißenfels beliehen.

Während meiner Münchener Studienzeit haben Vorlesungen der Kunsthistoriker Fritz Burger und Voll großen Eindruck auf mich gemacht. Seit 1921 ist es mir dann vergönnt gewesen, an der Universität Halle Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie zu studieren. Ich habe hier Vorlesungen und Übungen folgender Herren besucht:

Kunstgeschichte: Frankl, Gerstenberg, Giesau, Schardt,
Archäologie: Karo, Koch,
Philosophie: Frischeisen-Köhler, Menzer, Stenzel, Utitz, Wichmann, Ziehen.

Einigen von ihnen fühle ich mich besonders zu Dank verpflichtet. So Herrn Professor Karo, der die Weite des archäo-

logischen Wissensgebietes zuerst vor mir ausbreitete und der mich veranlaßt hat, mich um die Erlangung der Doktorwürde zu bemühen. Herrn Professor Koch, seinem Nachfolger, verdanke ich eine erweiterte Kenntnis der Archäologie auf geistesgeschichtlichem Hintergrunde und, besonders auf Grund seiner Übungen, die Bekanntschaft mit einer auf äußerste Genauigkeit, Berücksichtigung und Erfassung aller in Betracht kommenden Gesichtspunkte gerichteten Forschungsmethode. In der Kunstgeschichte hat mich die logisch-abstrakte, die Brücke zur Philosophie schlagende, Systematik Herrn Professor Frankls mit ihren das Rationale betonenden hohen Gesichtspunkten stark und nachhaltig beeindruckt. Herrn Professor Gerstenbergs ästhetisch lebensvoller, die stilgeschichtlichen Eigenheiten und Zusammenhänge aufweisenden Betrachtung des kunstgeschichtlichen Forschungsgebietes verdanke ich auch die Anregung zum Thema meiner Dissertation. Ganz besonders bin ich ihm hier für seine beratende und tätige große Hilfsbereitschaft in Dankbarkeit verbunden.